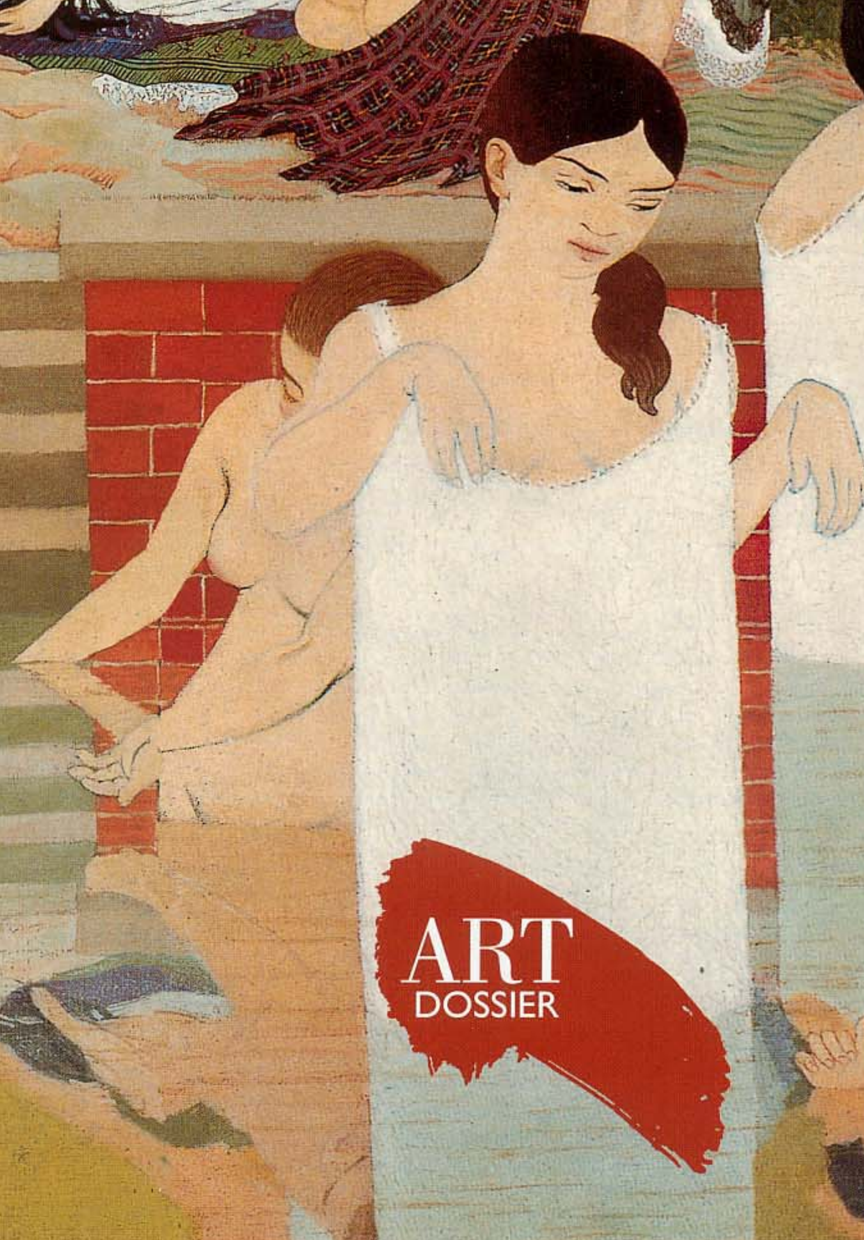
# Simbolismo

Maria Teresa Benedetti



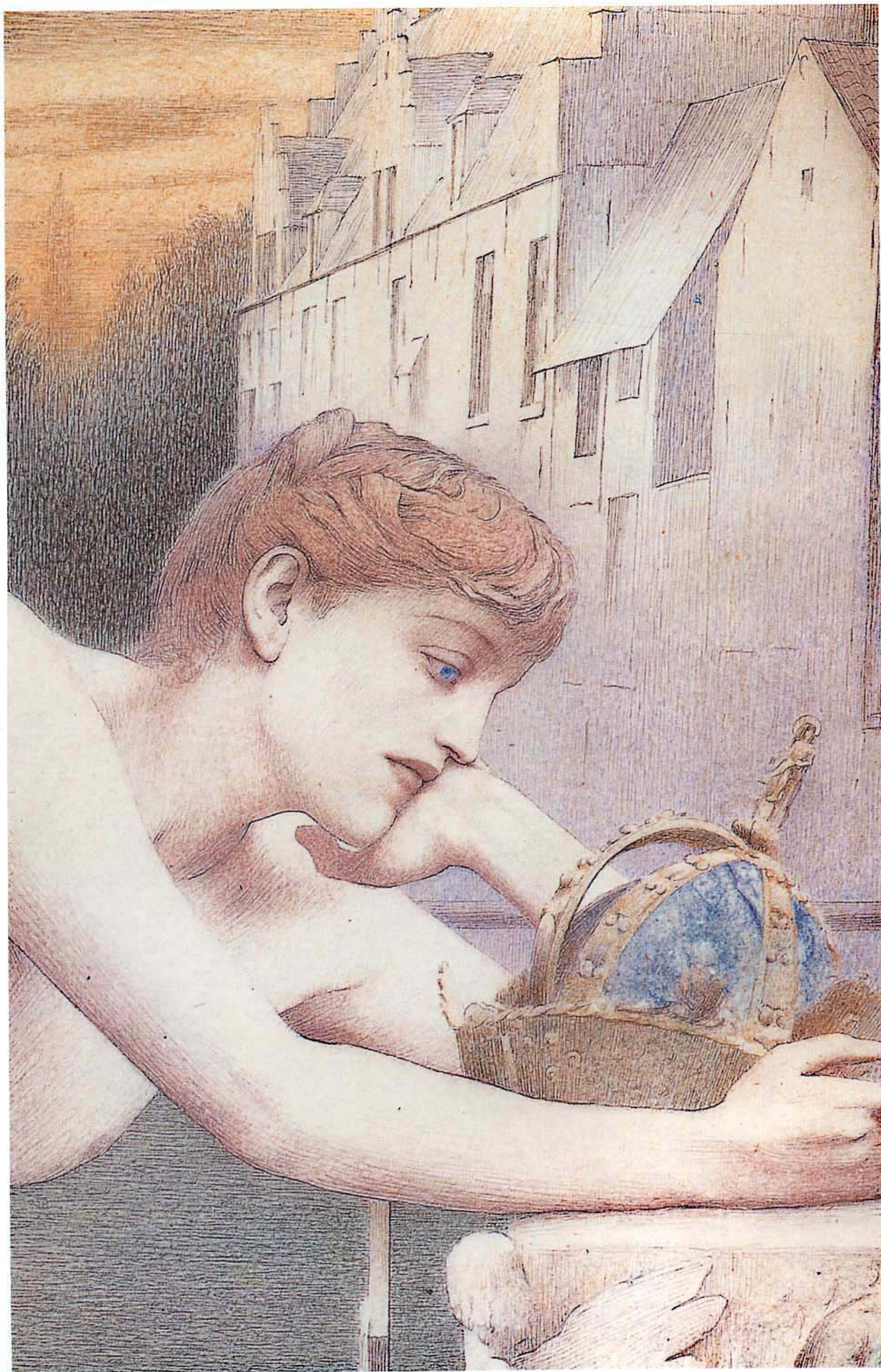




ART DOSSIER

GIUNTI





## OMMARIO

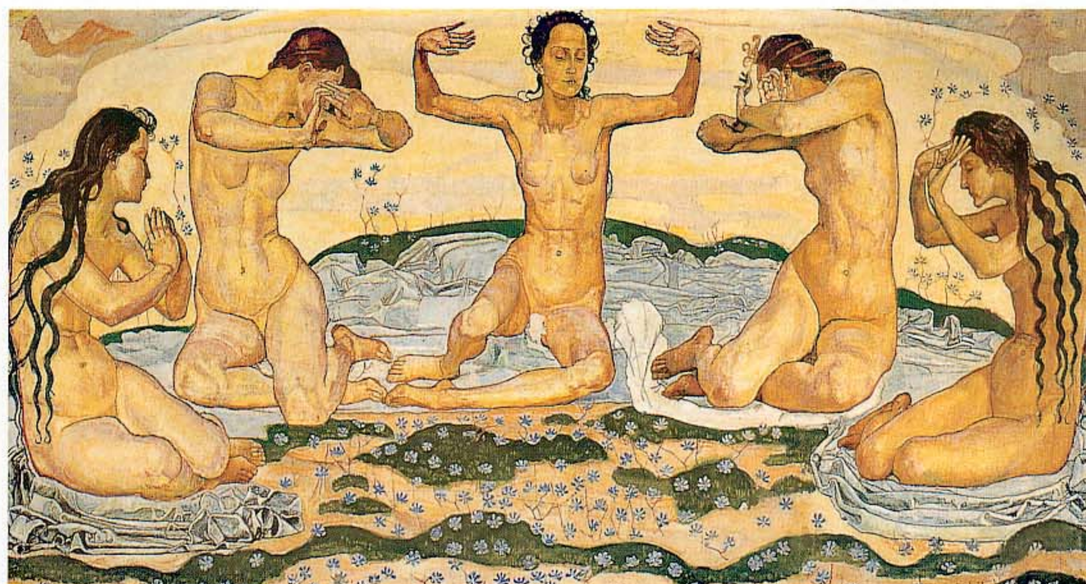
**Maria Teresa Benedetti**

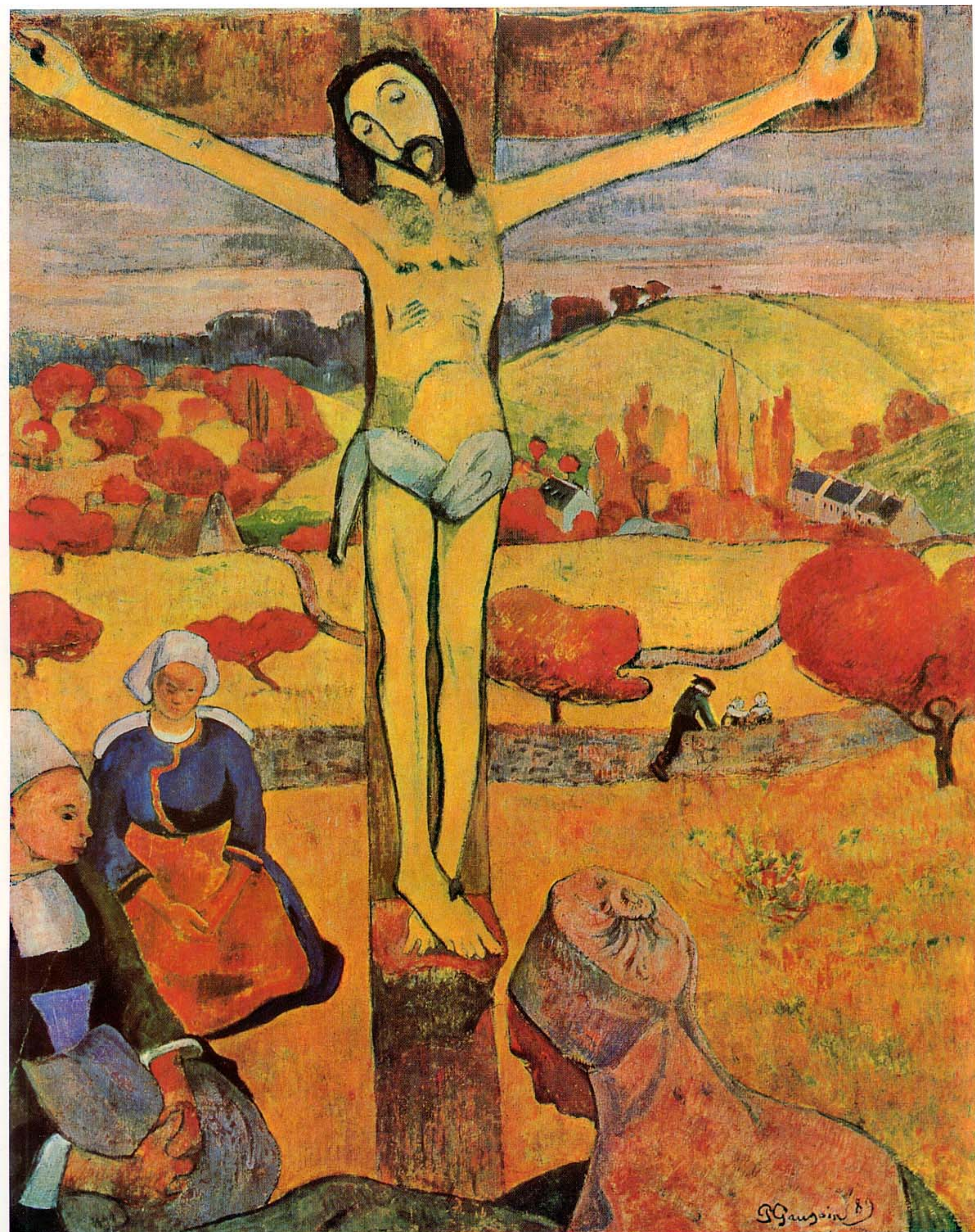


**In copertina:**
Félix Vallotton,
*Bagno nella sera estiva*
(1892-1893),
particolare;
Zurigo,
Kunsthaus.

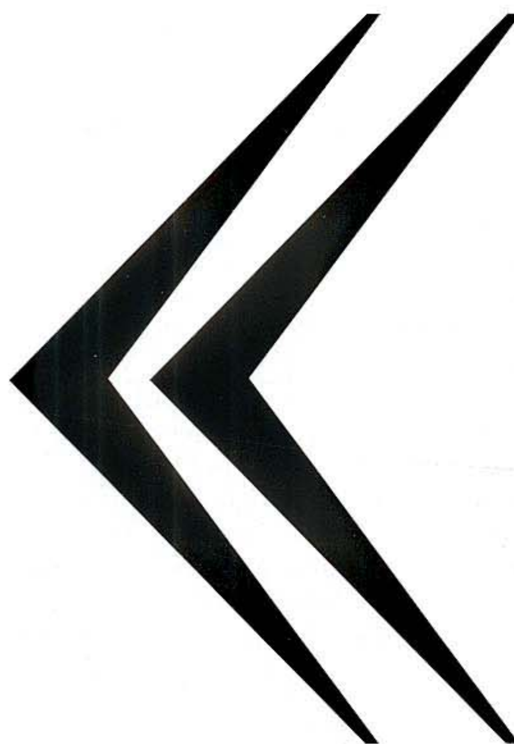
**Nella pagina a fianco:**
Fernand Khnopff,
*Con Georges Rodenbach: una città morta*
(1889).

**A destra:**
Fernand Hodler,
*Il Giorno I*
(1899-1900);
Berna,
Kunstmuseum.




P Gauguin 89

# Caratteri generali



**NON PENSO CHE A** ciò che vedo, non ho mai visto degli angeli», afferma Gustave Courbet; «Credo solo a ciò che non vedo e unicamente a ciò che sento», sostiene Gustave Moreau. Ecco, in sintesi, la differenza che corre fra realismo e simbolismo, fra la decisione di scegliere a soggetto della propria indagine il mondo oggettivo, e quella di penetrare al di là delle apparenze del reale. Dopo essere stata, dalla metà del secolo XIX, ideologia diffusa nella cultura letteraria e artistica europea, bandiera di una coscienza sociale legata a problemi concreti, la poetica realista – alla quale si affianca dopo il 1860 il naturalismo radicale degli impressionisti improntato anch'esso a una concezione positivistica della vita – vede sottrarsi progressivamente terreno da parte di un atteggiamento diverso, antitetico. Si vanno affermando un'ideologia e una condizione di gusto secondo le quali la vera realtà non va individuata nell'esistenza oggettiva delle cose, ma risiede nell'"idea". Da un lato un universo definito, misurabile, dall'altro un mondo in relazione dialettica con l'elemento trascendente – poetico, visionario, religioso – che agisce come fermento e promette una trasformazione creativa del reale. I rapporti con gli oggetti divengono imprevedibili; il "simbolo", adottato per «rivestire l'idea delle sontuose zimarre delle analogie esteriori», secondo una definizione del poeta Jean Moréas[1], è elemento rivelatore, testimonianza visibile di un'essenza segreta, nei confronti della quale è necessario procedere per allusioni e analogie. In base al principio della trasposizione, l'immagine non significa più soltanto ciò che rappresenta, ma suggerisce significati altri e spesso misteriosi. «Nominare un oggetto è sopprimere tre quarti del godimento della poesia, che è costituita dalla felicità di indovinare poco a poco: suggerire, ecco il sogno. È l'uso perfetto di questo mistero che costituisce il simbolo»[2], afferma Stéphane Mallarmé, incarnazione tipica del poeta simbolista. Gli artisti ricorrono all'immaginazione, al mito, al sogno, alla metafora.

È possibile operare una distinzione fra simbolo e allegoria. Quest'ultima è la rappresentazione esplicita per immagini di




**Qui sopra:**
Félicien Rops,
*Diaboli virtus in lombis,*
per il frontespizio
dell'*Initiation sentimentale*
di Joséphin Péladan
(1887);
Parigi, Louvre,
Département
des Arts Graphiques.

**Nella pagina a fianco:**
Paul Gauguin,
*Il Cristo giallo*
(1889);
Buffalo,
Albright Art Gallery.

**Religiosità e satanismo convivono nell'universo dell'arte simbolista.**

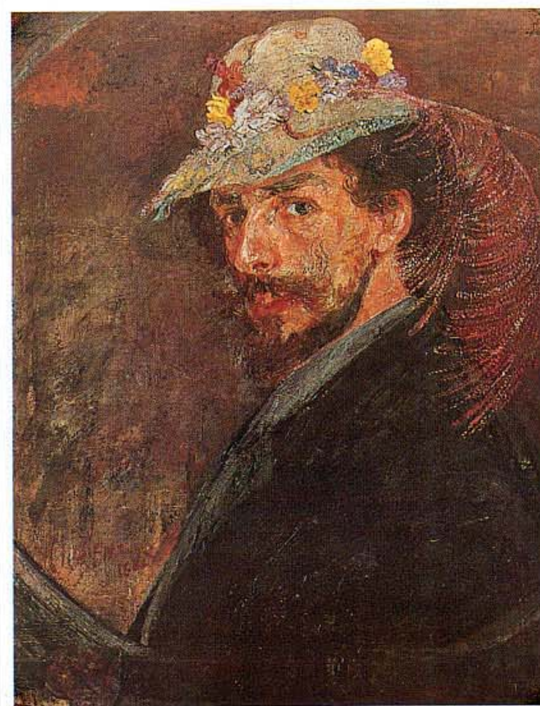
una realtà morale astratta, resa attraverso elementi concreti predeterminati (per esempio una figura femminile con la bilancia in mano rappresenta la Giustizia), mentre il simbolo suppone una ricerca intuitiva dei contenuti ideali insiti nelle forme, propone soluzioni non immediatamente decodificabili, è imprevedibile, criptico, misterioso. L'allegoria sovrappone il contenuto dottrinale all'immagine, il simbolo lo incarna in essa. Maurice Denis nel 1892 distingue nettamente fra «le tendenze mistiche e allegoriche, cioè la ricerca dell'espressione attraverso il soggetto e le tendenze simboliste, cioè la ricerca dell'espressione attraverso l'opera d'arte»[3]. E, secondo il poeta belga Emile Verhaeren «il simbolo è un sublimato di percezioni e sensazioni, non è dimostrativo ma suggestivo, distrugge ogni contingenza [...] Il fatto e il mondo divengono unicamente pretesto per l'idea»[4].

Nella Parigi degli anni Ottanta l'ideologia simbolista si definisce attraverso una serie di formulazioni teoriche. Dopo una lunga gestazione a opera di poeti come Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Villiers de l'Isle-Adam, fra il 1884 e il 1886 una generazione di giovani fa esplodere la polemica simbolista, appoggiandosi a una serie di riviste: "Le Décadent", "Vogue", "La Décadence", "Le Scapin", "La Revue Wagnérienne". Già Verlaine ha pubblicato fra il 1883 e il 1884 su "Lutêce" una serie di articoli dedicati ai "poètes maudits", e la prefazione di *À rebours* di Joris-Karl Huysmans, del 1884, suona come manifesto del nuovo romanzo antinaturalista, portando in primo piano un mondo decadente, malato di estetismo. Due anni dopo, nel supplemento del "Figaro" del 18 settembre, Jean Moréas pubblica il suo *Manifesto del simbolismo letterario*, nel quale teorizza una poesia che sia in grado di rivestire l'idea di una forma sensibile. Idea da lui ipotizzata non come chiusa in termini rigidi, ma in grado di tradurre le immagini della natura, gli avvenimenti umani attraverso segni dotati di segrete affinità con essa.

Baudelaire è designato dallo stesso Moréas come il vero precursore del movimento, per la sua fede nelle potenzialità del simbolo, per aver scoperto nella sua lirica *Correspondances* (1857) i rapporti fra suoni, colori e odori, alludendo ai misteriosi legami fra visibile e invisibile, per aver postulato un'armonia universale basata sulle connessioni fra tangibile e intangibile, rendendo espliciti i legami fra senso e spirito. Già Heinrich Heine nel suo *Salon del 1831* ha affermato che «suoni, parole, colori e forme, il visibile soprattutto non sono che simboli dell'idea». E nel *Salon del 1859* lo stesso Baudelaire ha tessuto l'elogio dell'immaginazione «che ha insegnato all'uomo il senso morale del colore, dei contorni, del suono, del profumo, ha creato, al principio del mondo, l'analogia e la metafora»[5]. A lui soprattutto spetta il merito di avere individuato principi che sono nell'aria e che diverranno fonte di ispirazione privilegiata per i simbolisti. Guardando a lui, teorici come Gustave Kahn, Maurice Denis, Albert Aurier, Teodor de Wyzewa polemizzano contro realismo e impressionismo, contro l'arte accademica, contro tutte le trascrizioni del reale, sia che colgano l'evidenza del dato, l'immediatezza dell'attimo, sia che raffigurino pedissequamente scene storiche o mitologiche.

La ventata simbolista percorre tutta Europa, toccando anche aree marginali come i paesi baltici, scandinavi, est europei, imponendo temi, suggerendo immagini, rivelando aspetti di una sensitività che, ricollegandosi al romanticismo, fa emergere

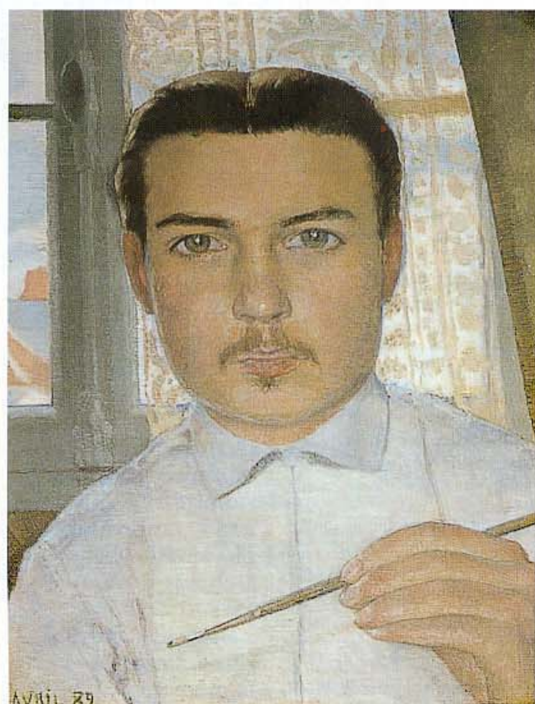




**Dall'alto:**
Odilon Redon
in una foto scattata
attorno al 1910.

James Ensor,
*Autoritratto
col cappello fiorito*
(1883);
Ostenda,
Musée Ensor.





**Dall'alto:**
Paul Gauguin, *Autoritratto con tavolozza* (1893); Pasadena, Art Museum.

Maurice Denis, *Autoritratto* (1889).

elementi quali individualismo, misantropia, pessimismo, sensualità mistica, sostituisce all'ideale di una scienza ottimistica quello di una scienza inquieta. A essa si affiancano metodi parascientifici o pseudoscientifici, esperimenti medianici, ricerche nell'ambito dello spiritualismo e dell'occultismo. I contorni della realtà si infrangono nell'indistinto, «la luce diviene aureola e la linea ondula al ritmo della nostra anima»[6], afferma Hautecoeur. Il linearismo che domina tanti aspetti della stagione simbolista anticipando l'Art Nouveau può essere considerato, come afferma Renato Barilli[7], sinonimo della volontà di penetrare il dato di natura attraverso un affinamento morboso della sensazione, della ricezione di esso. Un tentativo di afferrare vibrazioni invisibili, rispondendo a sollecitazioni che giungono fino alle più sottili implicazioni psicologiche e toccano gli artisti più diversi, da Redon ai nabis a Delville a Spilliaert, a Munch, per non citarne che alcuni.

In Inghilterra il simbolismo prolunga modi dell'idealismo preraffaellita, con Whistler allea impressionismo e simbolismo attraverso il giapponismo; a Londra con Beardsley e in Scozia prelude all'Art Nouveau. In Italia si avvale da un lato della fascinazione esercitata dai miti, mescolata al classicismo di casa nostra – pensiamo ai grandi dipinti di Sartorio –, si serve dall'altro di un linguaggio divisionista come strumento per esprimere l'idea. Nei paesi germanici gli artisti, opponendosi all'arte accademica, si raggruppano all'interno dei diversi movimenti della Secessione: a Monaco, a Vienna, a Berlino. In Norvegia, Edvard Munch è esemplare della saldatura fra componenti antropologiche e culturali del suo mondo e istanze delle nuove poetiche europee. In Francia, dopo i precursori – Moreau, Redon, Puvis de Chavannes –, adepti della Rose+Croix come Point o Osbert, pittori dell'anima come Aman-Jean, Séon, Le Sidaner diffondono sentimenti morbosi di spleen, di solitudine, di angoscia. Contemporaneamente nasce una seconda ondata simbolista, che pur ribadendo il rifiuto dell'impressione naturalistica si pone di fronte alla natura rivendicando il diritto di ricrearla. Sono i riformatori della scuola di Pont-Aven come Gauguin, Bernard, Sérusier e il gruppo dei nabis, cui fanno da contraltare artisti isolati, da Carrière "visionario della realtà" al mistico Filiger. In Olanda Jan Toorop e Johan Thorn Prikker collegano simbolismo e Art Nouveau. Analogamente alla Francia, il Belgio è area nodale per la cultura simbolista: l'isolamento narcisistico di Khnopff, l'esoterismo di Delville, l'intimismo di Mellery, la teatralità tormentata di Minne, la linea angosciosa di Spilliaert, il satanismo di Rops, il misticismo della natura in Degouve de Nuncques sono esemplari di una sensibilità che si rifugia «nella camera oscura e fantastica dei sogni, degli incubi, delle visioni», come afferma Verhaeren.

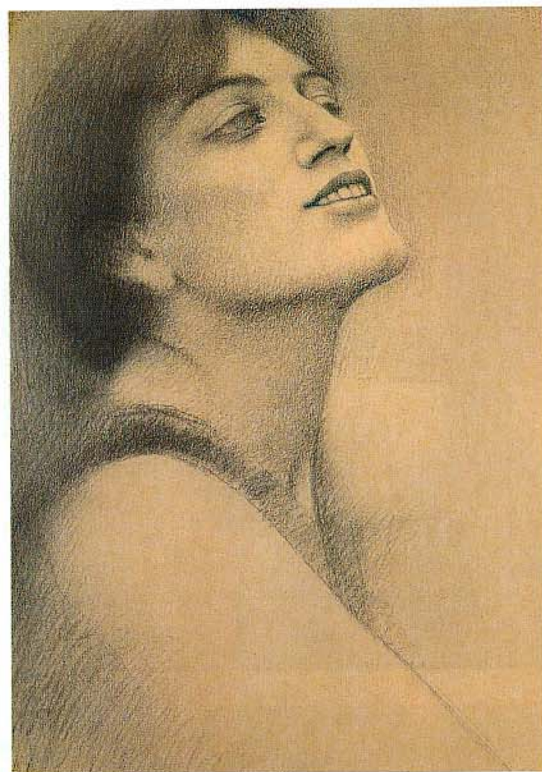
Esiste un legame fra il simbolismo e le correnti filosofiche della seconda metà del secolo. *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, tradotto in francese nel 1886 e ripubblicato nel 1889 con una prefazione di Jules Laforgue, è accolto con grande interesse per aver operato una distinzione radicale fra apparenza ed essenza, fra la verità inattaccabile dell'idea e la labilità dei fenomeni. «Tutto ciò che è esterno all'uomo, soggetto pensante, non esiste che in funzione dell'idea che egli se ne fa», afferma il filosofo. Albert Aurier nel suo articolo *Il simbolismo in pittura,* del 1891[8], riprende il pensiero di Schopenhauer,

affermando come agli occhi dell'artista gli oggetti non possano apparire che come "segni" significanti. La percezione dell'essenza richiede un'«emotività trascendentale», un atteggiamento illuminato. Sono idee che sembrano far eco alle formulazioni di Henri Bergson, la cui influenza è determinante al volgere del secolo. Anch'egli rifiuta la realtà oggettiva, la percettibilità razionale, convinto che la verità non possa essere raggiunta che per mezzo dell'intuizione. «L'oggetto dell'arte», egli afferma nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), «è di condurci a uno stato di docilità perfetta, nel quale realizziamo l'idea». La ricerca di interiorizzazione, di spiritualizzazione della percezione, si allea con la volontà di accordare al sentimento, all'intuizione, al sogno lo stesso valore conoscitivo che agli organi sensoriali.

Anche la scienza, fin dagli anni Settanta, inizia a interessarsi del mondo dell'immaginario. Nel 1877 viene tradotto in francese *Filosofia dell'inconscio* di Eduard von Hartmann, opera esaltata da Laforgue. Negli stessi anni i fenomeni psichici e l'isteria sono studiati da Jean-Martin Charcot, che dirige la scuola della Salpetrière, e dalla scuola di Nancy. Un'eco di tali indagini si diffonde fra letterati e artisti: da Munch a Spilliaert a Klimt, a quanti gravitano attorno al "sar" (mago) Péladan, a Barbey d'Aurevilly a Huysmans. Quest'ultimo definisce la *Salomè* di Moreau «la deità simbolica dell'indistruttibile lussuria, la dea dell'immortale isteria, la Bellezza maledetta eletta fra tutte per la catalessi che le irrigidisce le carni e le inturgidisce i muscoli»[9].

Le ragioni per le quali riemerge in tutta Europa una diffusa aspirazione a indagare il senso segreto delle cose, secondo fondamenti universali, con un linguaggio criptico e diffuso a un tempo, sono facilmente individuabili. La stanchezza nei confronti di scientismo e positivismo si mescola alla nostalgia per la perdita dei valori di una cultura che, nata con il romanticismo, ha diffuso una concezione idealistica della vita. Lo spirito positivista ammette la sola realtà della natura, lo spirito simbolista, insoddisfatto e critico, postula un altro universo che può essere quello della religione, ma anche quello affidato alla creazione artistica e alla contemplazione estetica. Il ritorno a Dio ha i suoi adepti: da Huysmans a Wilde sono numerosi gli apostoli della decadenza che intraprendono il cammino dell'impegno religioso in opposizione all'accettazione meccanicista del progresso e alla laicizzazione della società. «Esiste un equivalente fra l'armonia delle forme e la logica del dogma»[10], afferma Maurice Denis. E Gauguin, in Bretagna dipinge opere improntate a spirito religioso. Una tematica che attrae tanti artisti: da Filiger a Ranson, a Henry de Groux, a Schwabe, a Thorn Prikker, a Malczewski. Parafrasando Milton, Baudelaire aveva cantato nei suoi *Journaux intimes*[11] la bellezza infelice dell'angelo decaduto. Stimolato dal rinascere del sentimento religioso, di cui è l'aspetto negativo, il satanismo, vista la predisposizione del simbolismo per il fantastico, pullula nell'opera di artisti come Ensor, Vrubel', Redon, Rops e di tanti altri. Oltre che confessionale, la religiosità può essere sincretica, esoterica, anche blasfema.

Come afferma Jean Clair[12], il simbolismo esiste da quando l'uomo ha voluto rappresentare, attraverso un suono, un'immagine, un odore, una qualche realtà in assenza di essa, inventando un linguaggio che stabilisca un legame fra un universo di segni e uno di idee. È tentativo di ricucire legami immemoriali,



Fernand Khnopff,
*Isolde*
(1905).

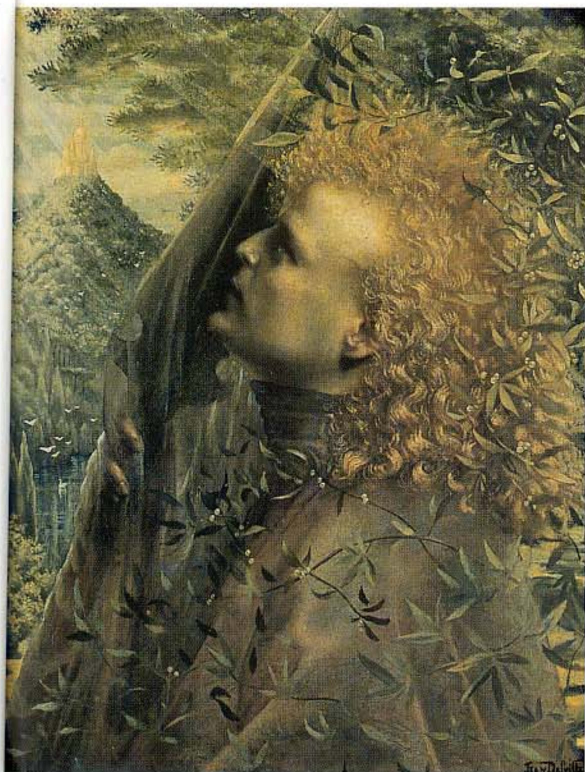
**Adatta a penetrare l'inesprimibile, a tradurre gli slanci dell'anima, a farsi interprete di idee e simboli di portata universale, la musica esercita una irresistibile forza di attrazione sui pittori simbolisti. Tra i compositori più amati ci sono Debussy e Wagner (al suo *Tristano e Isotta* e al *Parsifal* rimandano le opere qui riprodotte), autori che meglio di altri hanno saputo scavare nell'intimo umano con la loro musica, creare risonanze interiori con le loro armonie, trasmettere coi loro suoni il legame esistente tra mondo fenomenico e mondo dello spirito.**

rendere visibile l'invisibile, comunicare l'ineffabile. Un processo che riserva un ruolo fondamentale all'intuizione, virtù indecifrabile per definizione. La musica, descritta da Redon quale «fermento di una speciale sensibilità, molto acuita, come o forse più della stessa passione», assume un ruolo fondamentale. Debussy e Wagner sono i musicisti prediletti, soprattutto Wagner. Già Baudelaire, in una lettera al musicista del 17 febbraio 1861 paragonava la sua opera a «quegli eccitanti che accelerano i poteri dell'immaginazione». A lui si ispirano artisti come Redon, Fantin-Latour, Crane, Henry de Groux, Delville, Klimt e Klinger. Per Gauguin, analogamente al colore vibrante, la musica è in grado di esprimere la forza intrinseca che anima la natura. La formula di Verlaine «la musica prima di ogni cosa» acquista per i simbolisti valore di credo, analogamente all'affermazione di Walter Pater «tutte le arti aspirano alla condizione della musica». Il dramma wagneriano – il cui autore, oltre che musicista, intende essere anche poeta e filosofo – è considerato opera d'arte totale.

Abbracciando tutte le arti, il simbolismo può anche essere considerato come il tentativo di riconquistare una perduta unità, di proporre una chiave di lettura del destino umano in lotta contro un sapere che si parcellizza, contro una cultura scientifica che sta emergendo prepotentemente. Nella linea di Wagner e di Nietzsche, può leggersi come una sorta di ripresa e di sintesi di tutto il patrimonio mitico, favoloso, leggendario dell'umanità, la ricerca di un'armonia fra i nostri sensi e il mondo. L'arte assume un'importanza inedita, i suoi praticanti sono maghi, iniziati, grandi sacerdoti, l'esercizio ritualizzato di essa diviene sostituto della religione tradizionale.

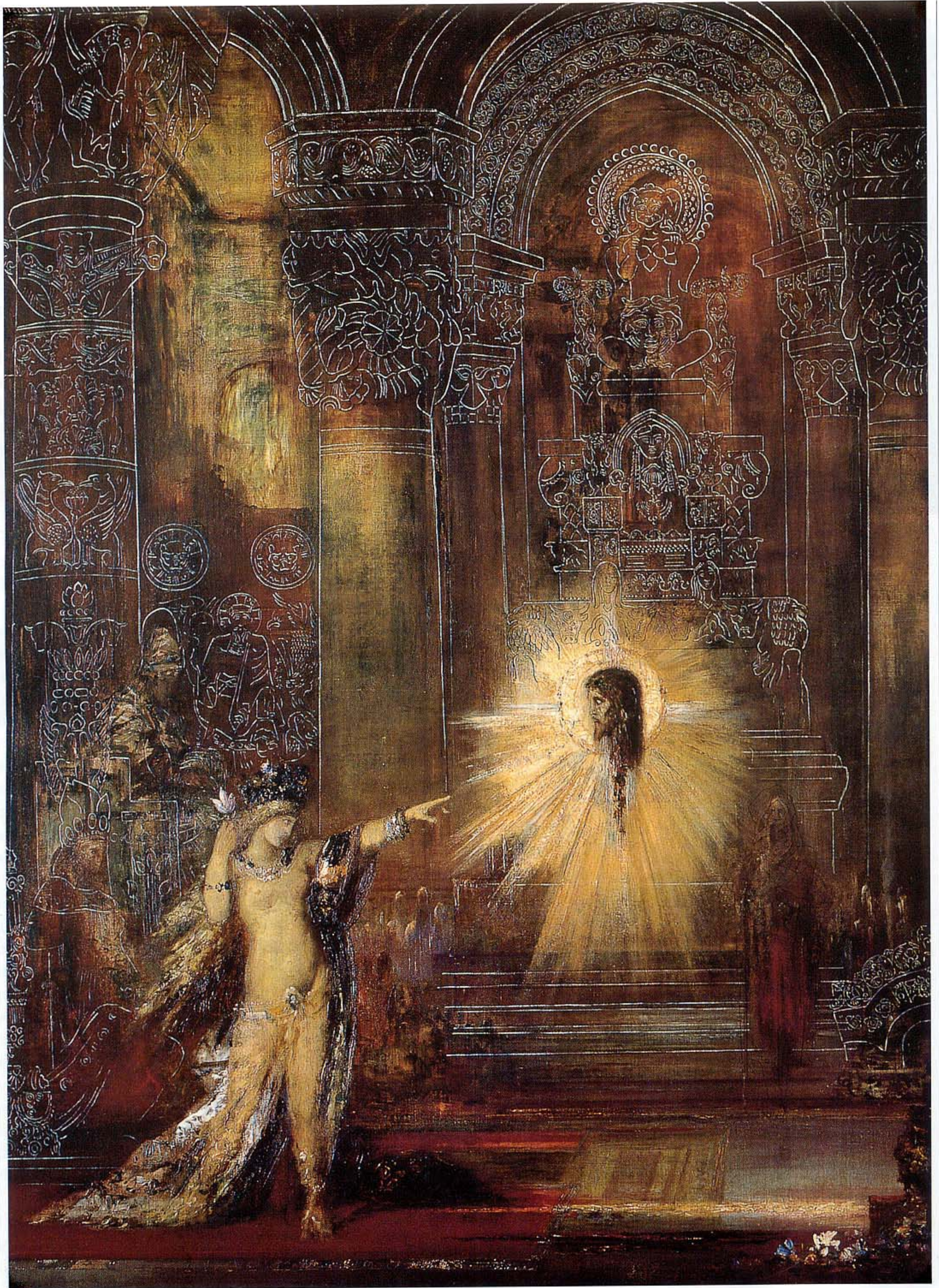
Come afferma Des Esseintes, il singolare protagonista del romanzo *À rebours* di Huysmans (1884), personaggio che individua e assume alcuni tratti fondamentali del simbolismo, non si tratta di osservare la natura o di leggervi un messaggio divino, ma di toccare un punto che si allontana dal mondo consueto, dà voce alla nevrosi e una forma all'angoscia, presta un volto, talora anche minaccioso, al sogno più profondo. Uno dei grandi temi dell'epoca simbolista è quello della decadenza, ed è il termine che Des Esseintes sceglie per definire la fine del secolo. Rifiuto del progresso, del dominio del sapere scientifico, gusto della ricerca esoterica. Il dandy, «principe di una realtà immaginaria» secondo una definizione di Disraeli, è figura simbolista per eccellenza. Emblema dell'estetismo fine secolo, la sua attività si esplica nella ricerca del bello, egli esalta artisti come Redon e Moreau, maestri ideali di una generazione che mira a svincolarsi dal culto della natura, che contrappone una linea visionaria, onirica, fantastica alle certezze della stagione naturalista.

Tale atteggiamento culturale, molto diffuso seppure in una notevole varietà di declinazioni, tramonta definitivamente nel primo decennio del nuovo secolo, quando gli subentra una modernità guidata dalle parole d'ordine dell'avanguardia. L'universo simbolista diviene estraneo e rimarrà inesplorato fino a decenni recenti, anche se non è difficile individuare in esso premonizioni di modernità: dall'astrattismo che assume ed evolve l'idea dell'autonomia dell'arte tipica della cultura estetica, al surrealismo che indaga i fantasmi dell'inconscio, alla pittura metafisica che esprime attraverso apparenze simboliche enigmi e misteri.



Jean Delville, *Parsifal* (1894).

(1) *J. Moréas,* Un manifeste littéraire. Le Symbolisme, *in "Figaro Littéraire", 18 settembre 1886, poi in G. Michaud,* La doctrine symboliste (Documents), *Parigi 1947, pp. 723-726.*
(2) *S. Mallarmé,* Proses diverses. Réponse à une enquête sur l'évolution littéraire *(1891), in* Oeuvres Complètes, *Parigi 1951, p. 869.*
(3) *M. Denis, in "La revue Blanche", 25 giugno 1892.*
(4) *E. Verhaeren,* Silhouettes d'artistes, F. Khnopff, *in "L'Art Moderne", 5 settembre 1886.*
(5) *In* Baudelaire critique d'art, *a cura di B. Gheerbrant, Parigi 1956, p. 40.*
(6) *L. Hautecoeur,* Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle, *Parigi 1942, p. 209.*
(7) *R. Barilli,* L'Arte Moderna, *a cura di F. Russoli, Milano 1967, ed. 1975, pp. 10 sgg.*
(8) *In "Le Mercure de France", 1891, poi in* Oeuvres postumes, *Parigi 1893, pp. 213 sgg.*
(9) *J.-K. Huysmans,* À rebours *(1884), Parigi 1978, p. 106.*
(10) *M. Denis,* Notes sur la peinture religieuse, *in J. P. Bouillon,* Le ciel et l'Arcadie, *Parigi 1993, p. 35.*
(11) *Ch. Baudelaire,* Oeuvres Complètes, *II, pp. 17-22.*
(12) *J. Clair,* Paradis perdu, *Montreal 1995, pp. 17-22.*



# Francia



UNA LINEA presimbolista, in antitesi nella cultura francese alla spettacolarità narrativa della pittura accademica, si incarna nella visionarietà mitica di Gustave Moreau (1826-1898), nell'idealismo utopico di Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), nell'esplorazione dei segreti legami fra visibile e invisibile operata da Odilon Redon (1840-1916). Il mito torna a essere linguaggio in grado di indagare i valori chiave dell'esistenza, di riproporre la validità sovrastorica di un patrimonio che è alla radice della nostra civiltà.

Fin dalla metà degli anni Sessanta, Moreau espone al Salon opere gremite di simboli e di misteriose allusioni, che nascondono dietro una forma levigata e impassibile, chiusa nell'avvenenza del gesto e del riferimento erudito, un'ambigua polarizzazione fra ideale e peccato. *Edipo e la Sfinge* (1864), *Giasone e Medea* (1865), *Orfeo* (1866), la cui testa mozzata posata sulla lira è simbolo della perennità della poesia, sono da un lato espressione di una poetica basata sulla sublimazione delle passioni, nascondono dall'altro, come dirà Georges Bataille, attrazioni per stagnanti sortilegi, l'eros non disgiunto da senso di morte. Orfeo è il "Grande Iniziato", caro a Edouard Schuré, investito di una funzione sacrale di martire e vittima. La lira, simbolo dell'ispirazione del poeta, addita l'eternità della poesia, che si trasmette attraverso generazioni. Assimilata all'anima del poeta, la "tête coupée" diventerà poi la testa del Battista dallo sguardo pietrificato, attrazione e incubo di Salomè la danzatrice simbolo di una femminilità seduttiva e perversa. Attraverso l'androginia dei suoi personaggi maschili, l'artista dà inoltre espressione al dramma psicologico dei ruoli e delle identità sessuali della sua epoca. Protagonisti di sogni che hanno perduto lo slancio confidente del romanticismo, i suoi eroi diventano fantasmi enigmatici, talora minacciosi. Nel mescolare temi mitologici e storia sacra, Moreau anticipa il sincretismo che dominerà la cultura della fine del secolo. *Prometeo* (1867), l'eroe che sottrae il fuoco agli dèi e lo dona agli uomini, rivela nel suo sacrificio per l'umanità analogie con la figura di Cristo. E Orfeo che canta sulla lira, circondato dalle fiere, è assimilato all'immagine

paleocristiana del Buon Pastore circondato dal suo gregge.

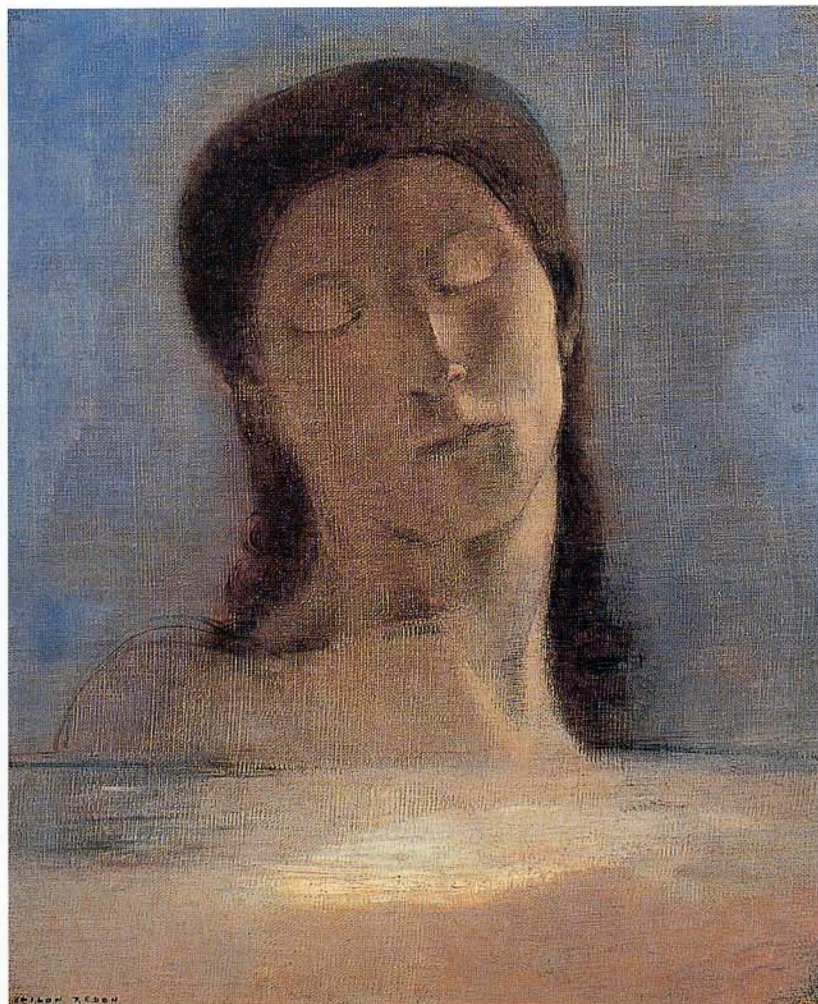
Se Moreau ha espresso il mito attraverso iperboli formali e percorsi iniziatici, Pierre Puvis de Chavannes è artista della sottrazione, della semplificazione, inventore di motivi che sembrano venire dal fondo eterno della tradizione. La poesia parnassiana, con l'evocazione di un'Ellade intesa come immagine di un passato innocente, è per lui esempio suggestivo. Il richiamo a una perduta Età dell'oro si veste del sentimento di vaga malinconia che pervade le *Egloghe* virgiliane. Lecomte de Lisle ne individua la lontananza e Baudelaire canta «là tutto non è che ordine e bellezza / lusso, calma, voluttà». Il repertorio arcadico, parnassiano, classicheggiante è convenzionale, ma per Puvis, maestro sapiente, maestro ingenuo, il soggetto è supporto di inquietudini e malinconie che additano una sensitività nuova. La semplificazione armonica del ritmo, delle superfici dei volumi, delle relazioni cromatiche esprime inoltre la ricerca di una condizione umana che tende all'assoluto. Emerge l'originalità di tele fuori dal tempo, estranee a ogni moda, ed è proprio la loro estraneità che può essere considerata tratto simbolista, insieme all'aspetto liberatorio della loro classicità. Un sogno dell'Età dell'oro si realizza in casta astrattezza, in simbiotica armonia tra figure e paesaggio. Ritroveremo il suo influsso nelle forme sintetiche di Gauguin, nel suo modo di appiattire le immagini, nelle direzioni sperimentali percorse dai pittori della scuola di Pont-Aven e dai nabis.

Definito da Maurice Denis «il Mallarmé della pittura», O-

**A pagina 10:**
Gustave Moreau,
*L'apparizione*
(1874-1876);
Parigi, Musée
Gustave Moreau.

**A pagina 11:**
Gustave Moreau,
*Edipo e la Sfinge*
(1864);
New York,
Metropolitan Museum.







**A sinistra:**
Odilon Redon,
*Gli occhi chiusi*
(1890);
Parigi,
Musée d'Orsay.

**Qui sopra:**
Odilon Redon,
*Il carro di Apollo*
(1905-1914);
Parigi,
Musée d'Orsay.

**Nella pagina a fianco, in alto:**
Odilon Redon,
*L'occhio, come un pallone bizzarro, si dirige verso l'infinito* (1882),
illustrazione dalla serie *A Edgar Poe*,
Parigi, Bibliothèque Nationale.

**A destra:**
Pierre Puvis de Chavannes,
*Il povero pescatore* (1881);
Parigi, Musée d'Orsay.



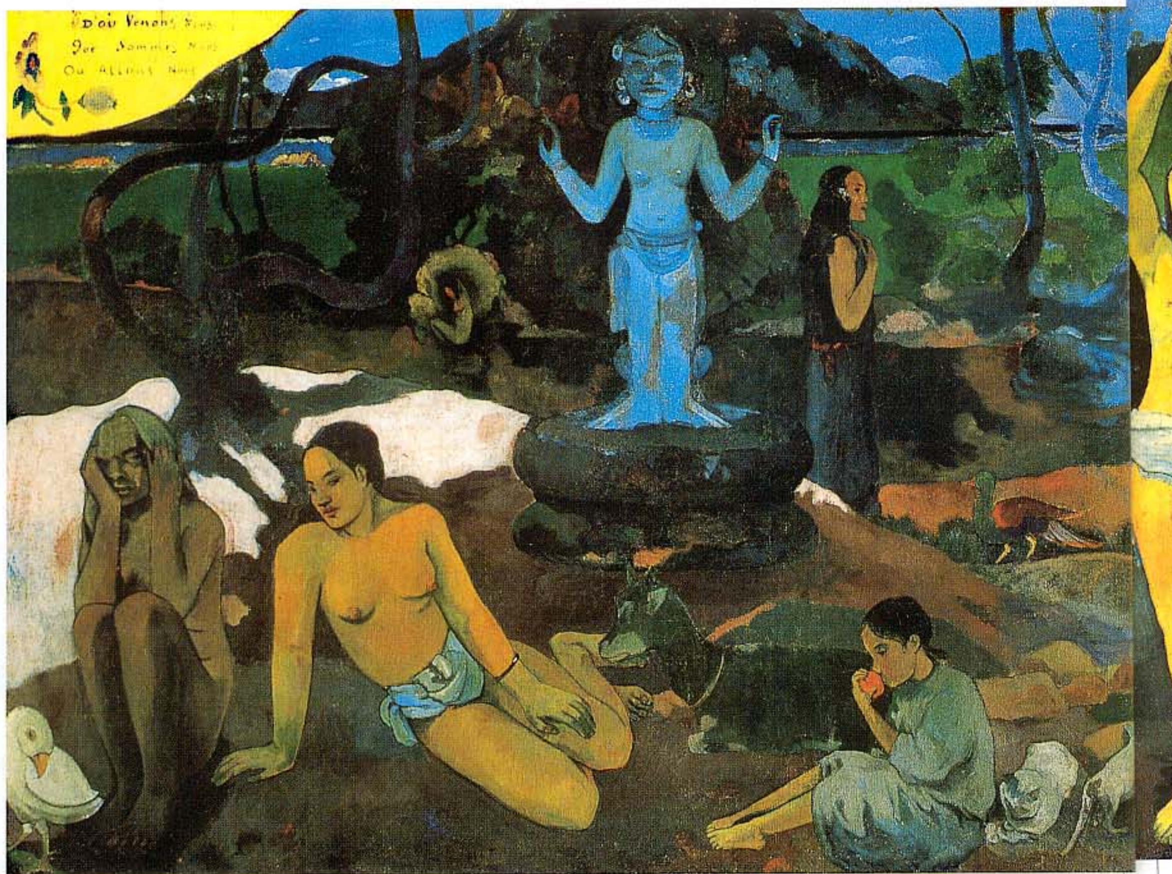


**Qui sopra:**
Pierre Puvis de Chavannes,
*Fanciulle sulla riva del mare* (1879);
Parigi, Musée d'Orsay.

dilon Redon è accomunato al poeta dall'uso indeterminato dell'immagine per ottenere stati multipli dell'animo. Guidato alla comprensione dei processi della natura dal botanico Armand Clavaud, non li disgiunge da una loro interpretazione fantastica, connette il percorso della psiche con la creatività, concilia sensitività romantica e scienza contemporanea. Il mistero per lui nasce dalle cose, trasuda dagli aspetti multipli del reale. Aiutato dall'incisore Rodolphe Bresdin, sviluppa un linguaggio che, pur difendendo l'osservazione, l'analisi paziente del dato, immette la realtà nel mondo dell'immaginazione. Dà vita a esseri improbabili secondo la legge del probabile. Diversamente da Moreau e da Puvis de Chavannes che si sono posti prima della scienza, hanno rifiutato la cultura positivista, Redon attraversa tale cultura per spiritualizzarla, per penetrare per mezzo di essa le regioni dell'inconoscibile. Ama indagare la natura minimale, eliminare le differenze fra vegetale e animale, fra naturale e sovrannaturale, coltiva le associazioni di immagini, insegue i possibili rapporti fra i nuovi contenuti scientifici e l'atto creativo, identifica il lato oscuro della natura con l'inconscio, ama la metafora.

«Il mio disegno ha per oggetto la rappresentazione dell'invisibile con la logica e la verità del visibile»[1], egli afferma. La sua lotta è tra forma e caos, oscurità e luce[2]. Nel percorso dal reale al visionario, dall'occhio esterno a quello interno, in un volo verso lo spirituale, Redon trasforma l'immagine del progresso contemporaneo – il pallone aerostatico usato a Parigi durante la guerra franco-prussiana del 1870 – in veicolo di fuga fantastica. L'occhio, senso rivelatore per eccellenza, diviene pallone, proteso verso l'infinito, legato alla nozione di magia, di chiaroveggenza, simbolico di una identificazione con il

**A destra:**
Paul Gauguin,
*Di dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*
(1897);
Boston,
Museum of Fine Arts.



**Qui sotto:**
Paul Gauguin,
*Visione dopo il sermone*
(o *Lotta fra Giacobbe e l'angelo*)
(1888);
Edimburgo,
National Gallery of Scotland.



modo di vedere richiesto all'arte. Le creature nate dalla sua fantasia sono legate a esemplari esaminati al Museo di scienze naturali, *Le origini della specie* di Darwin sono per lui lettura familiare, ma la teoria evoluzionista non è che lo strumento per indagare il passaggio dal biologico allo psicologico, nel tentativo di sorprendere il punto nel quale l'elemento fisico fa giungere i suoi residui nella zona dello spirito.

Nel frontespizio dell'album litografico *Nel sogno* una figuretta con la lira allude a Orfeo, indica l'identità dell'artista, musico della vita moderna, che unisce l'osservazione della natura e l'attività dell'immaginazione. Successivamente Redon si volge a un simbolismo più trasparente, sperimenta un nuovo senso di individuazione di sé. Dall'inferno dei neri passa alla luminosità del colore, ma anche nel viaggio dalle tenebre alla luce sono presenti i temi mitici, il significato metaforico, simbolico del fare arte.

### GAUGUIN E LA SCUOLA DI PONT-AVEN

«L'arte è un'astrazione: traetela dalla natura, sognando davanti a essa. È il solo mezzo per salire verso Dio, facendo come il nostro Divino Maestro, creare»[3], afferma Paul Gauguin (1848-1903). È l'altro volto del simbolismo: mentre Moreau, Puvis de Chavannes, Redon intendono trovare un corrispettivo all'idea attraverso elementi mitici, onirici, fantastici, Gauguin e con lui gli artisti del gruppo di Pont-Aven – così detto dalla città della Bretagna in cui operavano – si pongono di fronte alla natura, non per registrarne l'apparenza, ma per ricrearne l'essenza più segreta. Fin dal 1881, mentre espone con gli impressionisti ed è allievo di Pissarro, Gauguin dipinge un ritratto della figlia Aline addormentata, dal titolo *La piccola sogna*, che



**Qui sotto:**
Emile Bernard, *Madeleine al Bois d'Amour* (1888); Parigi, Musée d'Orsay.

**A Pont-Aven, in Bretagna, nella selvaggia terra di confine del Finistère, Gauguin diventa la figura chiave di un gruppo di artisti alla ricerca di un nuovo linguaggio pittorico, in contrasto con la tradizione. Tra essi, Charles Laval, Charles Filiger, Henry Moret, Louis Anquetin, Emile Bernard che affermava: «Si deve semplificare per poter rivelare».**



annuncia il suo interesse per la vita interiore. Dirà poi che gli impressionisti non si occupano che di ciò che vedono, trascurando il centro misterioso del pensiero. In una lettera del 1885 a Emile Schuffenecker propone una forma d'arte che traduca «fenomeni che ci sembrano sovrannaturali, ma di cui abbiamo la sensazione»[4]. Dal 1888 utilizza un nuovo arsenale di forme visive, che hanno come scopo la rappresentazione di un dominio extrapercettivo. *Visione dopo il sermone*, eseguito a Pont-Aven fra l'agosto e il settembre di quell'anno, è la prima immagine di un nuovo stile, il "sintetismo", strumento di una visione antinaturalista e simbolista. In un'immagine unica Gauguin rappresenta la realtà delle donne bretoni in preghiera e il contenuto della loro visione interiore. Il potere di suggestione del dipinto deriva dalla fusione fra naturale e sovrannaturale. L'albero, oltre che strumento asimmetrico per rendere una sensazione di piattezza (secondo una tecnica tratta dalle stampe giapponesi), istituisce una frontiera fra realtà e apparizione. Applicato in modo unitario, il colore è circondato dal nero, come negli smalti e nelle vetrate medievali, con effetto di intensificazione tonale e di appiattimento delle superfici. L'"aplat", di un rosso irreale, rappresenta il piano trascendente e penetra nelle coscienze delle donne in preghiera. Dipinto di ispirazione religiosa, *Visione dopo il sermone* traduce l'essenza del simbolismo aurorale di Gauguin, è saggio di smaterializzazione. Lontana dalle leggi naturali dell'ottica, la sua tavolozza inventa una gamma cromatica modulata dai contorni della visione interiore. L'incontro con il giovane Emile Bernard, che insieme a Louis Anquetin ha elaborato una teoria che prevede l'utilizzo autonomo del colore puro da applicare in modo unitario sulla superficie, conduce alla definizione del "cloisonnisme", stile bi-

dimensionale, antinaturalistico la cui paternità è polemicamente rivendicata da entrambi gli artisti. Gli anni bretoni sono per Gauguin anni fondamentali per individuare l'essenza dei suoi mezzi espressivi. In Bretagna egli trova le prime risposte al suo bisogno di esotismo, all'esigenza di rapporto fra la sua arte e il luogo nel quale ha scelto di radicarsi. «Amo la Bretagna, vi trovo il selvaggio, il primitivo. Quando i miei zoccoli risuonano su questo suolo di granito, sento il tono sordo, opaco e potente che cerco in pittura»[5]. In Bretagna egli acquista l'autorità di un caposcuola e realizza, anche se in parte, il suo sogno di Tebaide artistica. I numerosi viaggi non aggiungono molto alla sua arte sul piano tecnico, anche se nutrono la sua poetica di nuovi valori. Una tendenza mitica e monumentale anima le grandi tele-testamento degli anni tahitiani, concepite per riassumere nei suoi momenti fondamentali una summa filosofica della vita. Scopo ultimo della sua arte è il desiderio di riconciliare l'esistenza con le idee e le aspirazioni degli uomini, traducendo il pensiero in forme e colori capaci di esprimere il rifiuto della nostra civiltà, il sogno dell'Eden, il presentimento drammatico della caduta.

Nell'estate del 1888 giunge a Pont-Aven il ventiquattrenne Paul Sérusier, proveniente dalla parigina Académie Julian dove conta fra gli amici giovani artisti come Maurice Denis, Paul Ranson, Pierre Bonnard. Guidato da Gauguin, Sérusier dipinge *Il talismano,* opera-manifesto della poetica di Pont-Aven. Maurice Denis trascrive i suggerimenti di Gauguin: «Come vedi questi alberi? gialli? bene, metti del giallo, il più bel giallo della tua tavolozza. E quest'ombra piuttosto blu? non temere di dipingerla con dell'oltremare puro. E quelle foglie, rosse? usa il vermiglione»[6]. Un angolo del Bois d'Amour diviene paradigmatico di un nuovo modo, antinaturalista, di concepire la pittura.

Nel 1889 il gruppo formatosi in Bretagna espone a Parigi al caffè Volpini; il critico Albert Aurier elabora nel *Simbolismo in pittura* una carta dottrinale del sintetismo. L'opera d'arte deve essere «ideista», «simbolista», «sintetica», «soggettiva», «decorativa». «Ideista» e non "idealista": per Aurier gli idealisti «non sono altro che dei realisti che hanno preteso di presentare degli oggetti belli, ma belli in quanto oggetti». Si tratta di rendere significante la natura trasformandola in "segni", in «lettere di un immenso alfabeto che soltanto l'uomo di genio sa sfogliare». Non l'idea da contemplare nella sua autonomia, ma un elemento naturale "abbreviato", "semplificato", che rimandi a un al di là, esprima una dimensione altra, che può essere soltanto evocata e non chiaramente definita[7].

### I nabis

Puvis de Chavannes era stato il primo a trattare il colore in zone piatte, il giovane Bernard era giunto a sua volta a tale concetto, Gauguin lo porta all'intensità più alta, Sérusier lo trasmette nel 1889 ai compagni con i quali fonda il gruppo dei nabis (dall'ebraico "nebiim", profeta). «Un nome che faceva di noi degli iniziati, una sorta di società segreta di intonazione mistica», afferma Denis. Nel 1890 si aggregano al gruppo Edouard Vuillard e Xer-Xavier Roussel, nel 1891 l'olandese Jan Verkade, nel 1892 Georges Lacombe e Félix Vallotton. Infine, nel 1895, l'ungherese Jozef Rippl-Ronai e Aristide Maillol. La visione del *Talismano* diviene cerimonia iniziatica, ognuno de-

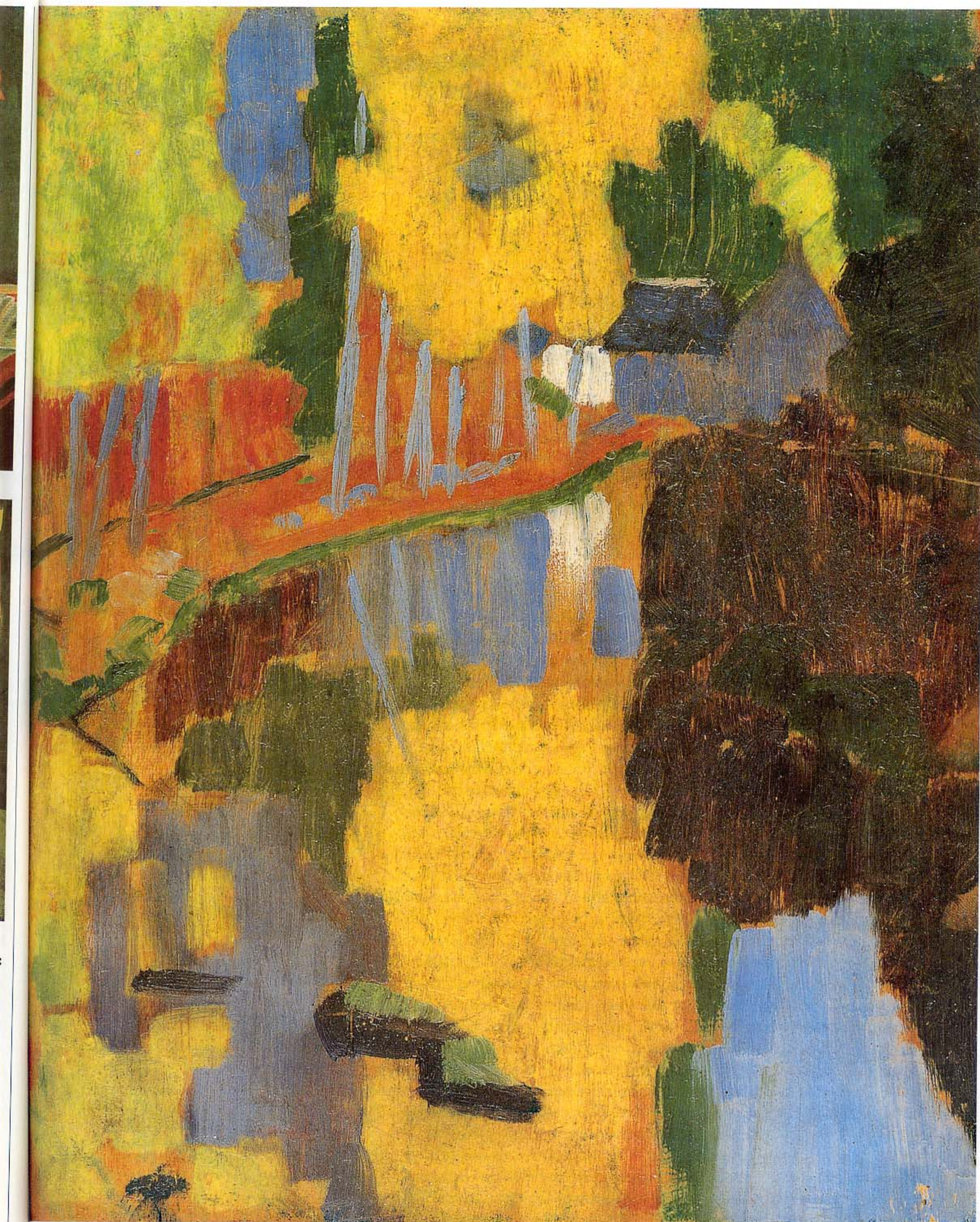




**Dall'alto:**
Paul Sérusier,
*Ritratto di Paul Ranson in tenuta nabi*
(1890).

Paul Sérusier,
*Solitudine*
(1892 circa);
Rennes,
Musée
des Beaux-Arts.

**Nella pagina a fianco:**
Paul Sérusier,
*Il talismano*
(1888);
Parigi,
Musée d'Orsay.



gli adepti assume un nome venato di sacralità, si riuniscono nel "Tempio" (la dimora parigina di Ranson in boulevard Montparnasse), usano un linguaggio prezioso, indossano abiti cerimoniali. Anche se non si peritano di passare dai climi alti e sublimanti dei drammi di Maeterlink al grottesco basso dell'*Ubu re* di Jarry. Il gruppo non è dotato di unità stilistica, esiste inoltre una frontiera fluida fra i nabis e altri movimenti come la scuola di Pont-Aven, ma tutti sono uniti nell'ammirazione per Gauguin. Sérusier, Verkade e Lacombe rimangono vicini a lui e a Bernard nel vocabolario formale e nei soggetti bretoni; altri, da Bonnard a Vuillard a Vallotton a Roussel, sono prevalentemente pittori di ambienti cittadini. Tutti si considerano profeti di una nuova pittura, tutti intendono rinnovare l'arte contro l'insegnamento accademico che privilegia l'imitazione della natura con procedimenti illusionistici. Ma dopo la partenza di Gauguin per Tahiti nel 1891 viene a mancare un forte elemento di coesione. La formulazione di Denis del 1890 «ricordarsi che un quadro, prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualunque aneddoto, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori assemblati in un certo ordine»[8] non è tanto manifesto di una pittura astratta, quanto formula rivelatrice dell'importanza degli strumenti linguistici, suscettibili di tradurre l'essenza delle cose e le emozioni da esse suscitate. Linee forme e colori non devono più descrivere solamente il visibile, ma essere supporto espressivo dell'invisibile. L'antico conflitto fra arte imitativa e arte simbolica conosce con i nabis e i loro contemporanei una vitalità fino allora sconosciuta. Il carattere radicale del primato concesso dai nabis all'"aplat" decorativo non significa che la bidimensionalità sia sempre carattere dominante. Si liberano dalle tradizionali re-



**In alto:**
Georges Lacombe,
*Le età della vita*
(1894);
Ginevra,
Petit Palais.

**Qui sopra:**
Edouard Vuillard,
*Misia e Vallotton*
(1899); Parigi,
Musée National
d'Art Moderne,
Centre
Georges Pompidou.

Il gruppo dei nabis (tra loro Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis, Paul Ranson, Georges Lacombe, Félix Vallotton) si forma attorno a Paul Sérusier, un giovane artista proveniente dall'Académie Julian di Parigi che rimane profondamente influenzato dalla lezione artistica di Gauguin, da lui conosciuto in Bretagna nel 1888. Con i nabis il simbolismo si tinge di esoterismo, una scelta esplicita già a partire dal nome del gruppo - derivato dall'ebraico "nebiim", profeta - i cui membri amano comunicare in codice, per esempio concludendo a volte le loro lettere con la formula cabalistica «E. t. P., mon V. et ma P.» ("En ta Paume, mon Verbe et ma Pensée", ovvero: nel palmo della tua mano, il mio verbo e il mio pensiero).



**Qui sopra:** Paul Ranson, *Paesaggio nabi* (1890).

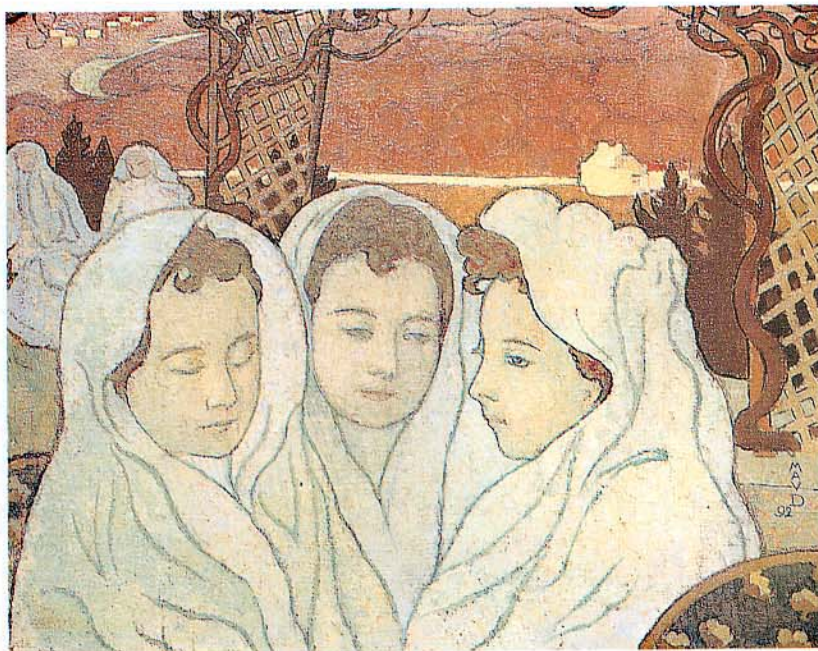
**Ranson conosce Sérusier all'Académie Julian, scuola dove si sono formati molti dei futuri nabis. Quando il nuovo gruppo si costituisce, la casa parigina di Ranson, in boulevard Montparnasse, è eletta a luogo di riunione e viene indicata come il "Tempio". Nel 1908, l'artista fonda un'accademia che dopo la sua morte, nel 1909, resterà aperta sotto la direzione della moglie France (detta «la Luce del Tempio»). Tra gli amici nabis, vi insegneranno Bonnard, Denis, Maillol, Sérusier, Vallotton.**

gole prospettiche, dal modello illusionista dei corpi e dalle leggi classiche delle proporzioni e del movimento. Creano una prospettiva "mobile", combinando in uno stesso dipinto diversi angoli di vista, chiamati a rimpiazzare la fissità della prospettiva assiale. Per suggerire il volume dei corpi, utilizzano come nuovo equivalente plastico prima di tutto l'arabesco lineare, capace di tradurre il movimento, ma anche lo stato d'animo delle singole figure. Per reagire contro i canoni accademici, ricorrono alla deformazione, ai movimenti esagerati, passando dalle forme divertenti e quasi caricaturali di un Bonnard a scene segnate dall'humour mordace e dal primitivismo ironico di un Vallotton. L'interesse di Denis per opere considerate allora primitive e, insieme, quello per le vetrate medievali, la pittura egiziana, i mosaici bizantini rivela un'ansia di arcaismo e di semplicità originaria. Teorici del movimento sono lo stesso Denis e Sérusier. Il primo nella rivista "Art et Critique" pubblica nel 1890 una serie di dati che teorizzano il rifiuto del sensualismo impressionista, della poetica piatta della verosimiglianza e sanciscono la necessità dell'intervento ordinatore dell'artista. Il manualetto di Sérusier *ABC de la peinture* insiste sulla necessità di introdurre nel dipinto proporzioni basate «sui numeri primi più semplici, i loro prodotti, i loro quadrati, le loro radici». A essi associa un complesso simbolismo legato a dottrine filosofiche e teosofiche, unendo un rigore quasi matematico alle esigenze di compensi mistici. Un incontro difficile, ma proteso verso una sintesi non astratta, una geometria ricca di fervore vitale, inserita nel mistero del cosmo.

Accanto alla semplificazione delle forme, ha un ruolo importante per i nabis la decorazione, secondo una concezione pittorica nella quale l'elemento ornamentale integratosi al

**A destra:**
Maurice Denis,
*Triplo ritratto di Marta fidanzata*
(1892);
Saint-Germain-en-Laye,
Musée Départemental du Prieuré.

**Nella pagina a fianco:**
Maurice Denis,
*Le muse nel bosco sacro*
(1893);
Parigi,
Musée d'Orsay.




principio compositivo suppone l'esistenza di un insieme concepito come "opera d'arte totale". Il loro contributo alle arti applicate nasce dallo stesso spirito. Collaborano con il teatro d'avanguardia, partecipando in modo determinante all'elaborazione di un nuovo stile scenico. Intrattengono contatti con i poeti attraverso "La Revue Blanche". Partecipano, con le loro litografie colorate, al rinnovamento dell'incisione. La coesione del gruppo si realizza nella ricerca di un'arte che inglobi tutti gli aspetti della vita, nello spirito di William Morris e del movimento inglese Arts and Crafts. Bidimensionalità della composizione, volume e profondità suggeriti sulla superficie, uso della deformazione fanno parte di un linguaggio comune. Anche i pensieri mistici e religiosi della filosofia esoterica esercitano un influsso su alcuni nabis. «Facevamo una singolare mescolanza di Plotino, di Edgar Poe, di Baudelaire, di Schopenhauer. Le piccole riviste teosofiche erano fiorenti, c'era Madame Blavatsky, Péladan, le esposizioni della Rose+Croix»[9], ricorda più tardi Maurice Denis. Alcuni come Sérusier, Verkade, Ranson sono influenzati dalla teosofia di Swedenborg, dalle idee di Schuré diffuse nel suo libro *Les grands initiés* (1889) che traccia la storia delle dottrine esoteriche. Scoprono il buddismo, e anche se non tutti ne sono attirati, tutti sono ricettivi di fronte a tendenze antinaturalistiche e tentano di esprimere nella loro pittura realtà sovrannaturali o spirituali. Si differenziano comunque da movimenti come La Rose+Croix scegliendo un linguaggio nuovo, sintetico, rifiutando soggetti letterari o allegorici. Se Denis è animato da un cattolicesimo profondo e Sérusier e Verkade sono spiriti religiosi, Bonnard, Vuillard, Roussel si mostrano meno inclini a teorizzare, traducono gli aspetti essenziali dell'esperienza vissuta. Fin dalla seconda metà degli anni Novanta i percorsi dei nabis cominciano a dividersi. Sérusier, sempre più isolato in Bretagna, tenta di convertire i suoi amici al canone estetico di padre Desiderius Lenz del convento benedettino tedesco di Beuron, cui aderisce anche Verkade, entrato nel monastero nel 1894. Quando nel 1900 Denis riunisce tutti i componenti del gruppo nell'*Omaggio a Cézanne*, un'esperienza decisiva nell'evoluzione che va dall'imitazione all'invenzione della realtà puo considerarsi conclusa.

**Denis non è ricordato solo in quanto pittore ma anche come decoratore e illustratore di testi letterari, oltre che come teorico (con Sérusier) del gruppo nabi. Profondamente religioso, ha saputo rinnovare il genere dell'arte sacra per la quale mostra di nutrire un costante interesse che lo porta a fondare nel 1919, con Georges Desvallières, gli Ateliers de l'Art Sacré. Oltre alle chiese, le sue opere murali decorano molti edifici pubblici tra cui, a Parigi, il Théâtre des Champs-Elysées e il Petit Palais.**





Péladan e la Rose+Croix

## I SEGUACI DEL MAGO

Il romanziere lionese Joséphin Péladan (1859-1918) è figura rilevante fra i promotori del revival dell'occulto. Cattolico eccentrico ed esibizionista, conosce la notorietà grazie al romanzo *Le vice suprême* – per lui rappresentato dalla castità – pubblicato nel 1884, per il quale Rops disegna un frontespizio e Barbey d'Aurevilly scrive una prefazione. Dapprima affiliato all'associazione "magico-



kabbalistique" fondata da Papus (nome occulto del medico e guaritore Gérard Encausse), quando nel 1890 l'organo del gruppo – "L'Initiation" – è messo all'indice, fonda l'Ordre de la Rose+Croix du Temple et du Graal, i cui membri si ritengono eredi della saggezza orientale, aspirano a restaurare la pace e una religione universale. Autodefinitosi "sar", ovverosia mago, Péladan



crea anche una Rose+ Croix estetica, teorizza un'arte genericamente idealistica, mistica, allegorica, proscrive ogni rappresentazione della vita contemporanea, si dichiara favorevole a qualunque manifestazione fondata sulla leggenda, sul mito, sull'allegoria, sul sogno.

Anima, dal 1892 al 1897, i "Salons de la Rose+ Croix", il cui merito fondamentale è quello di aver accolto artisti provenienti dai diversi paesi europei: da Delville a Khnopff, da Osbert a Séon, da Hodler a Toorop a Schwabe a Previati. La magia per i rosacrociani è il coronamento di tutte le religioni e l'arte è la sublimazione dell'uomo, l'unione dell'iniziato con la tradizione. Quest'ultima è fondata sull'armonia dell'universo, agisce al centro di forze legate le une alle altre, combina parti di verità proprie di culti scomparsi.

*M. T. B.*





**Nella pagina a fianco, a sinistra:**
Pierre Bonnard, *La vestaglia* (1892); Parigi, Musée d'Orsay.

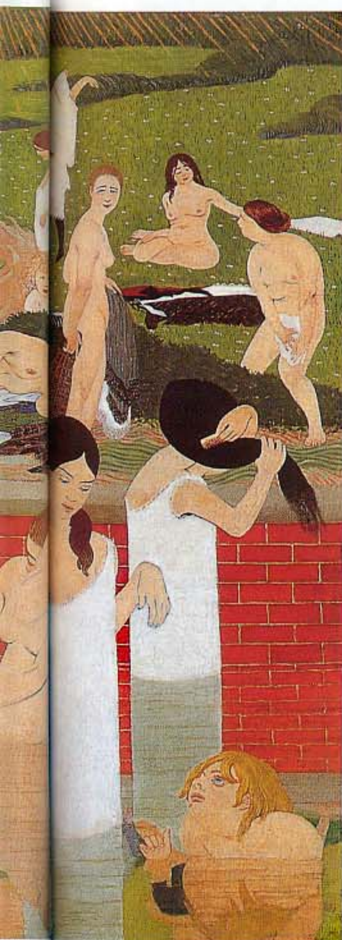
**Nella pagina a fianco, in basso:**
Félix Vallotton, *Bagno nella sera estiva* (1892-1893); Zurigo, Kunsthaus.

**Nella pagina a fianco, in alto, al centro:**
Joséphin Péladan assorto in meditazione in una foto del 1888 circa; Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal.

**In questa pagina, in alto, a sinistra:**
Fernand Khnopff, *Da Joséphin Péladan. Le vice suprême* (o *Venus renascens*) (1885).

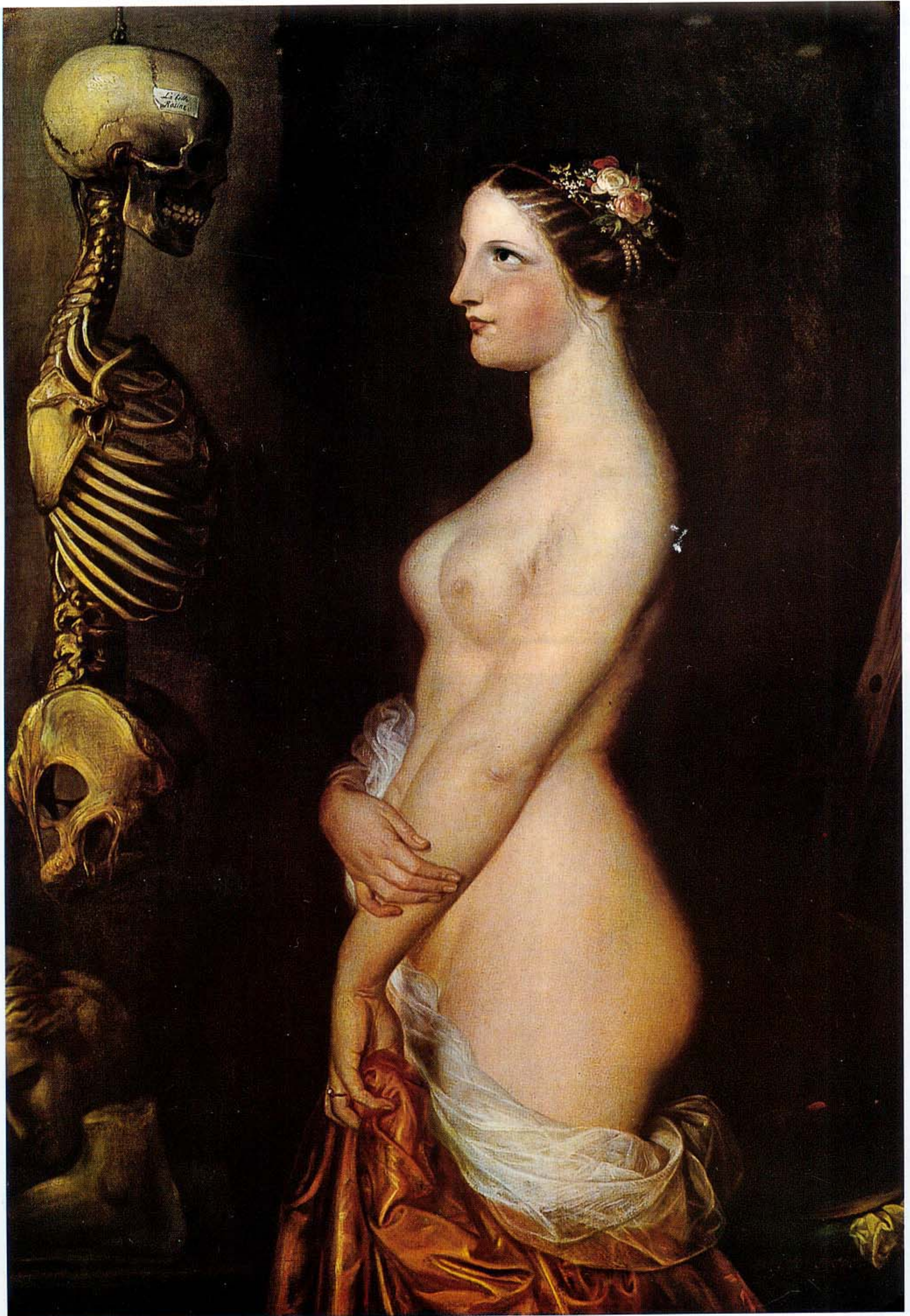
**In questa pagina, in alto, a destra:**
Félicien Rops, *Le vice suprême*, frontespizio per il romanzo omonimo di Joséphin Péladan (1884); Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont.

**In questa pagina, in basso, a destra:**
Jozef Rippl-Ronai, *Donna con gabbia* (1892); Budapest, Galleria nazionale ungherese.



(1) *O. Redon,* Ecrits, *1898, p. 33.*
(2) *M. Volpi,* L'idea di materia in Odilon Redon, *in "Paragone Arte", n. 317-319, luglio-settembre 1976, pp. 211-219.*
(3) *Paul Gauguin, lettera del 1888 a Emile Schuffenecker, in F. Cachin,* Gauguin, *Parigi 1988, p. 73.*
(4) *In F. Cachin,* Gauguin le malgré moi, le sauvage, *Parigi 1989, p. 159.*
(5) *Lettera di Gauguin a Emile Schuffenecker, febbraio-marzo 1888.*
(6) *M. Denis,* Paul Sérusier, *appendice a P. Sérusier,* ABC de la peinture, *Parigi 1942, p. 42.*
(7) *Cfr. R. Barilli,* op. cit. *(v. nota 7 del capitolo precedente), p. 72.*
(8) *M. Denis,* Définition du Neo-Traditionnisme, *in "Art et Critique", 1890, poi in* Théories: du symbolisme au classicisme, *Parigi 1912, rist. 1964.*
(9) *M. Denis,* Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré *(1914-1921), Parigi 1922, pp. 171 sgg.*







**Nella pagina a fianco:** Antoine Wiertz, *La bella Rosina* (1847); Bruxelles, Musée Wiertz.

**Qui sopra:** Xavier Mellery, *L'Autunno* (1893); Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

**GLI ELEMENTI DI** novità affermatisi in Francia si trasmettono al Belgio, luogo di incontro di esperienze e culture diverse. A un'élite intellettuale volta all'arte si contrappone un proletariato esplosivo; circola fra gli artisti un malessere, un pessimismo, una volontà di evadere dalla realtà. Alcuni, come Khnopff, coltivano l'ideale elitario della bellezza, si muovono in climi aristocratici imbevuti di solipsismo e di malinconia, o come Delville, legati all'occultismo, si assumono la missione di elevare gli animi verso ideali di armonia e di purezza. Altri, da Wiertz a Rops a Ensor, si rifugiano nel fantastico, echeggiano in pittura il disordine delle passioni e degli istinti, coltivano temi come la tentazione della carne, il demonismo, mettono in scena perversioni raffinate. Altri ancora, da Mellery a Spilliaert a Minne a Degouve de Nuncques, caricano i dati del reale di elementi misteriosi e angoscianti. Tutti intendono servire l'idea, non soltanto attraverso forme derivate dall'arte del passato o dai preraffaelliti, ma anche grazie a un'attenzione implacabile verso il reale. A ciò si lega l'uso diffuso presso alcuni di loro della fotografia. Dirà Emile Verhaeren in "L'Art Moderne"(1886): «Il simbolismo moderno, contrariamente a quello greco, che era la concretizzazione dell'astratto [...] sollecita verso l'astrazione del concreto [...] si parla della cosa vista, udita, sentita, gustata per farne nascere l'evocazione e la summa attraverso l'idea».

All'inizio degli anni Ottanta, riviste come "La Jeune Belgique", di indirizzo parnassiano, creata da Max Waller, o "L'Art Moderne", animata da Edmond Picard, echeggiano le nuove poetiche. Nel 1883 Verhaeren pubblica la raccolta di poesie *Les Flamandes* e nel 1884 Octave Maus, affiancato da Théo van Rijsselberghe diviene promotore del circolo Les XX. Un'istituzione che anima con una serie di Salon dal 1884 al 1893 la vita culturale del paese, apre all'avanguardia artistica europea e svolge un'attività all'insegna dell'idea dell'"opera d'arte totale". Waller riscopre nel 1885 *I canti di Maldoror* di Lautréamont, nel 1886 nasce il periodico "La Wallonie", cui collaborano poeti francesi e belgi. Georges Rodenbach è catatonico cantore del silenzio,

Maurice Maeterlinck pubblica nel 1889 *Le serre calde,* dal 1890 il suo teatro detto "dell'inconoscibile" o "dell'attesa" crea vasti echi. A una letteratura che diffonde un'estetica del mistero corrisponde una pittura dominata da volontà di spaesamento, voluttà malinconica, legami con miti e leggende. L'opera di Redon, molto noto in Belgio attraverso i suoi album litografici e per un'attività di illustratore di testi letterari e poetici, costituisce, insieme a quella di Moreau, un veicolo di diffusione delle nuove idee sull'arte. Ma, diversamente da quest'ultimo il cui simbolismo, con un processo di accumulo, vede spesso prevalere un aspetto citazionista e letterario, domina negli artisti belgi un processo di sottrazione, di simbolizzazione più rigorosa e segreta. All'influsso francese si mescola quello delle culture nordiche, in particolare di quella inglese. Rossetti e Burne-Jones sono esempio di una definizione formale dell'immagine morbosa e "figée" che troverà adepti appassionati come Khnopff. Crane e Morris alimentano un interesse per le arti decorative, preludio all'esplosione dell'Art Nouveau alla fine del secolo.

Una serie di personalità artistiche diverse e importanti costituisce un tessuto di eccezionale interesse che rende la cultura belga della fine del secolo una delle più vive e originali d'Europa.

Xavier Mellery (1845-1921) è artista che da un lato vagheggia grandi opere decorative con funzione etica, analoga a quella perseguita da Puvis de Chavannes, dall'altro cerca di cogliere, traendola da un'osservazione intensa del quotidiano, l'anima delle cose. Individua un aspetto intimista del reale, nel quale figure e oggetti assumono valenze misteriose. Nella linea simbolista, è il primo a celebrare il silenzio, insieme all'ombra che ne è espressione plastica. Attraverso un disegno chiaroscurato, indaga luoghi deserti e semibui, angoli di poveri interni, scale senza fine, porte semiaperte su un'insolita assenza, silhouettes di beghine in preghiera, simbolo di una vita concentrata in un suo ardore segreto. Come cantore di effetti notturni, Mellery apre la via a tutto l'intimismo simbolista della scuola belga, da William Degouve de Nuncques (1867-1935) a Léon Spilliaert (1881-1946). Il primo è autore della famosa *Casa rosa,* ispirata alla *Caduta della casa Usher* di Poe e ispiratrice del magrittiano *Impero delle luci;* il secondo insiste sui temi dell'angoscia, in particolare attraverso un impiego singolare del ritmo e del vuoto. Vaste spiagge deserte, mari silenziosi, l'orizzontalità della costa belga implacabile come un destino sono resi attraverso forme sinuose e spoglie, avvicinabili a quelle di Munch.

Il visionario Antoine Wiertz (1806-1865) incarna un momento di transizione fra romanticismo dell'orrore e simbolismo con opere di esecuzione accademica, ma di concezione bizzarra, crudele. Anima il macabro, gli spettri, la magia, mette in scena lo scheletro, immagine amata anche da James Ensor (1860-1949) la cui pittura è connotata dal gusto del sarcasmo, della farsa, dell'humour nero. Ammiratore di Edgar Allan Poe, Ensor dipinge maschere insolenti e sardoniche, da un lato oggetti familiari, dall'altro strumenti per un transfert nell'immaginario. Abita un mondo dove tutto è rifiuto delle regole, dubbio, angoscia. In particolare nelle opere ispirate alla vita di Cristo cede alla tentazione di proiettare i suoi tormenti in ciò che dipinge. Dando una forma insolita al mistero, e alla realtà la trasparenza dell'immateriale, introduce in ambienti banali un clima inquietante che potenzia ogni possibile metamorfosi. Da un lato con-



**Qui sopra:**
William Degouve de Nuncques, *La casa rosa* (1892); Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

**Nella pagina a fianco, dall'alto:**
James Ensor, *Ingresso di Cristo a Bruxelles* (1888); Anversa, Musée des Beaux-Arts.

James Ensor, *Folgorazione degli angeli ribelli* (1889); Anversa, Musée des Beaux-Arts.


VIVE LA SOCIALE

tribuisce a mettere in dubbio il mondo della percezione e la natura della realtà, attributo fondamentalmente simbolista; dall'altro, praticando la deformazione, apre la strada all'espressionismo.

Segnato dal pessimismo fine secolo, Félicien Rops (1833-1898) sa che il piacere confina con la morte. Dal punto di vista formale è fedele al naturalismo, la trasposizione aneddotica dei suoi temi e la sua perversità poggiano sull'arsenale del pittoresco, si affidano a un erotismo a fior di pelle, ma i suoi temi sono simbolisti. Notevole grafico, è capace di manipolare con distanziamento e senso della messa in scena temi come la donna, la morte, il diavolo, trattandoli con provocatoria ironia. Il suo simbolismo è di ispirazione fortemente letteraria: vi si riconoscono il satanismo baudelairiano, il maledettismo di Verlaine per cui disegna la Sfinge di *Parallèlement*; quello di Barbey d'Aurevilly, di cui illustra *Le diaboliche;* di Péladan, per cui progetta i frontespizi di *Le vice suprême* e di *Coeur perdu.*

In una zona di algida idealizzazione si muove Fernand Khnopff (1858-1921), definito da Verhaeren «il serrato, il freddo, il chiuso, il britannico». La veste che imprigiona nel *Ritratto di Marguerite*, rendendola inaccessibile, l'immagine della sorella morbosamente amata, è segno tangibile di impenetrabilità. Icona virginale, la fanciulla appare come un vaso chiuso. D'altro canto, un'opera singolare e sconcertante come *Memories* (*Ricordi*) del 1889 – nella quale, in un montaggio di origine fotografica, l'effigie di lei è dipinta in sette atteggiamenti diversi – può essere assunta quale simbolo dell'incomunicabilità. Ammessa dall'artista nella sfera ermetica del suo narcisismo, Marguerite è oggetto di una identificazione con il fratello, che può forse spiegare l'ambiguità androgina di tante sue figure. Pensiamo al mistero dei due volti accostati nella *Sfinge:* da un lato la pantera con viso di donna, dall'altra l'efebo che si appoggia su un bastone alato. L'occhio è attratto dall'enfasi silenziosa della messa in scena, dal malessere trasmesso dalle due strane creature.

Per Khnopff la femmina è angelo, musa, amica, ma anche tentatrice, donna fatale e perversa. Da Burne-Jones mutua immagini evanescenti e lontane, ma dipinge anche figure come quella in *Dell'animalità*, così descritta da Verhaeren in "L'Art Moderne" il 24 aprile 1887: «Ciò che risalta dalla meditazione di quest'opera è una percezione di noia, di appetito soddisfatto, di sonno pesante».

L'artista frequenta l'avanguardia poetica cui appartiene il fratello Georges, illustra poeti come Péladan, Verhaeren, Grégoire Le Roy, Rodenbach, dando alle opere legate alla letteratura un titolo particolare, che inizia sempre con "Avec" (con). Parigi lo affascina, nel duplice aspetto mitico-simbolico e rosacrociano-iniziatico: Moreau e Péladan. Pur rifiutando la sovrabbondanza decorativa di Moreau, ha in comune con lui la misoginia, un che di peccaminoso che inquina e al contempo sublima i personaggi. Primo degli adepti belgi di Péladan, sembra riassumere in sé alcuni caratteri fondamentali del simbolismo: nel fisico, nel dandysmo, nel comportamento, nei gusti, persino nella casa, vero tempio dell'"io", siglata dal motto «on n'a que soi» (non si ha altro che se stessi). È cantore inoltre di una strana Bruges, nella quale è vissuto da bambino, dove da adulto torna soltanto chiuso in una vettura, munito di occhiali neri per non vederla. Città popolata di fantasmi, il cui silenzio è rotto solo dal

**Qui sotto:**
Félicien Rops,
*La Morte al ballo*
(1865-1875);
Otterlo,
Rijksmuseum
Kröller-Müller.

**Nella pagina a fianco:**
Félicien Rops,
*Tentazione di sant'Antonio*
(1878);
Bruxelles,
Bibliothèque Royale
Albert I,
Cabinet
des Estampes.



**Il lavoro di questo artista belga si svolge soprattutto a Parigi, dove Rops si trasferisce nel 1874. Illustratore geniale dei testi di Baudelaire e Barbey d'Aurevilly, entra in stretto contatto col rosacrociano Péladan che lo ammira incondizionatamente.**


EROS
De Continentia
Josephi
Félicien Rops

bisbiglio delle beghine, dalle chiese piene di mistero, dalle facciate delle case che si riflettono nell'acqua fredda dei canali. Molti sono gli artisti simbolisti che visitano Bruges, sedotti da quel clima mistico e decadente, emblema di gloria perduta. Rossetti la canta in alcune liriche, Baudelaire parla di una «Venezia in nero» e Huysmans afferma che «profuma allo stesso tempo di incenso e di zolfo». Rodenbach la celebra in *Bruges-la-morte*, romanzo di acqua e silenzio, che narra, in accordo con la teoria delle *Correspondances* baudelairiane, l'errare di Hughes Viane, vedovo inconsolabile, attraverso una città che echeggia il suo dolore. Nel 1892 Khnopff realizza il frontespizio del romanzo, disegnando una enigmatica figura femminile dagli occhi chiusi, che fluttua nell'acqua, mentre si profilano in lontananza le architetture della città. Dal 1904 numerose sue opere si ispirano a Bruges, in particolare i disegni dedicati a *La città abbandonata*, dalla tecnica composita e immateriale, perfetti per evocare ricordi sepolti nel fondo dell'animo. Paesaggio simbolista per eccellenza, annuncia Magritte e la sua cristallizzazione dell'impossibile.







**Qui sopra:**
Fernand Khnopff,
*Memories* (*Ricordi*)
(1889);
Bruxelles,
Musée Royaux
des Beaux-Arts.

**Nella pagina a fianco, in basso:**
Jean Delville,
*Orfeo morto*
(1893).

**In alto, a destra:**
Jean Delville,
*L'amore delle anime*
(1900);
Ixelles,
Musée Communal.

Tipico "iniziato", Jean Delville(1867-1953) unisce all'adesione alla cultura dell'idea, all'interesse per il simbolo e il suo valore universale, una tensione verso la magia e l'occultismo, in un tentativo a sfondo sincretico, volto a riportare a unità miti occidentali e orientali, confessioni religiose, leggi morali, sulla scia di Péladan e della Rose+Croix. Dominano temi wagneriani, l'androgino, l'uso di una luce astrale – una concezione delvilliana – che è fluido di emanazione divina, inizio e movimento del creato. Scrittore oltre che pittore, per lottare contro il disordine e lo scetticismo, Delville vuole risvegliare le giovani intelligenze alla coscienza del mistero, nutrendole con antiche tradizioni: la cabala, la magia, l'ermetismo, triangolo perfetto del sapere umano. Solo chi penetra nelle regioni occulte della luce astrale conosce i segreti della vita e della morte. Teorie che spiegano la sua opera: la smaterializzazione dei corpi avvolti in spirali di vapori, circondati di raggi. Sono gli effluvi di tale luce che vibrano in tele come *L'angelo degli splendori* o in *Orfeo morto,* la cui testa posata sulla lira fluttua in uno spazio blu.

**Qui sotto, da sinistra:**
Edvard Munch,
*Pubertà*
(1893);
Oslo,
Munch Museet.

Félicien Rops,
*Il più bell'amore di don Giovanni*
(1886), acquaforte
per *Le diaboliche*
di Jules Barbey
d'Aurevilly;
Parigi,
Bibliothèque
Nationale.

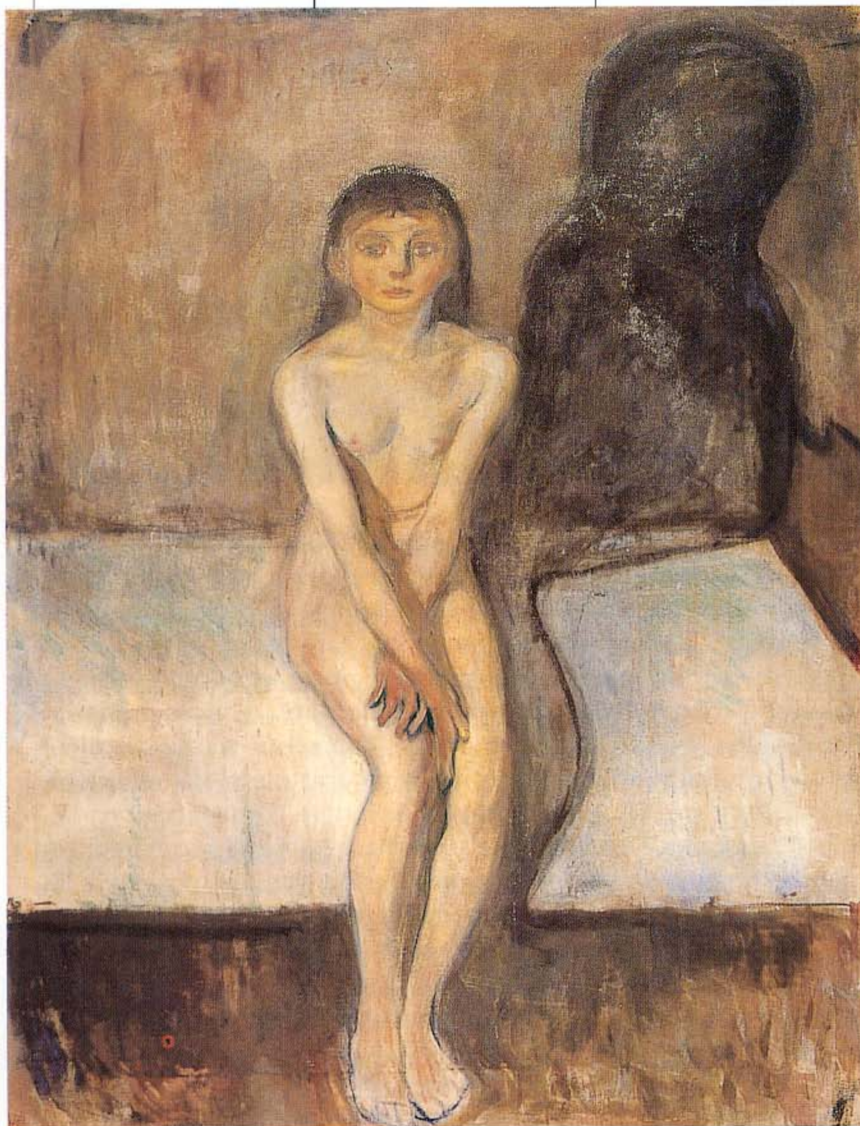
***Pubertà*, del quale è andata perduta la prima versione del 1886, è stato accostato a un'illustrazione di Rops, benché Munch abbia sempre sconfessato tale modello.**

L'esperienza internazionale di Edvard Munch

# IL MESSAGGERO DELL'ANGOSCIA

Gli inizi del norvegese Edvard Munch (1863-1944), una delle punte più alte del simbolismo europeo, sono all'insegna del naturalismo. I modelli vanno da Courbet a Manet, mentre le matrici letterarie sono riscontrabili in Zola e in Hans Jaeger, autore del racconto *Dalla Bohème di Cristiania*, un titolo che diviene etichetta di un preciso clima culturale.

Ma presto le immagini dell'artista, al di là della loro consistenza oggettiva, divengono simbolo di un dramma interiore. Dramma avvertito come universale, trasfuso dagli uomini alle cose. All'influsso di Zola subentra quello di Ibsen, di Strindberg, di Hamsun, scrittori che vivono stati d'animo paralleli ai suoi. È una cultura che avverte la presenza di spazi fino allora ignorati. Progressivamente Munch adotta un tratto curvilineo funzionale a una rappresentazione per simboli universali. Progetta il *Fregio della vita*, una serie di dipinti volti a fissare in momenti essenziali i misteri e gli eventi drammatici dell'esistenza, affidandoli a forme slegate da ogni contingenza. L'incontro a Parigi con Gauguin lo induce a realizzare ancor più recisamente una sintesi che riduce il volto umano a pochi segni contratti, espressione di angoscia, di estrema malinconia. Uno stato d'animo che investe ogni tratto della composizione, la linea sinuosa di una spiaggia, le striature di un cielo nuvoloso, il profilo di un monte, un cielo tempestoso. Paesaggio e personaggi vibrano all'unisono, rivelano sentimenti universali. Il volto al centro del *Grido* (1893) è come una sorgente di suoni che si allargano fino ai limiti del dipinto, a ribadire attraverso percorsi eccentrici la pena di vivere. Dopo la chiusura, nel 1892, di una mostra berlinese dell'artista che aveva scandalizzato i membri di quell'Accademia, Munch diviene bandiera di un nuovo indirizzo artistico. L'incontro con Strindberg a Berlino, scrittore tormentato dalla problematica del sesso, la frequentazione del cenacolo di Mallarmé a Parigi, i rapporti con il teatro simbolista, con Toulouse-Lautrec e con i nabis gli offrono la possibilità di congiungere, in un periplo eccezionale, i maggiori focolai della cultura del tempo.






La donna è per l'arti-

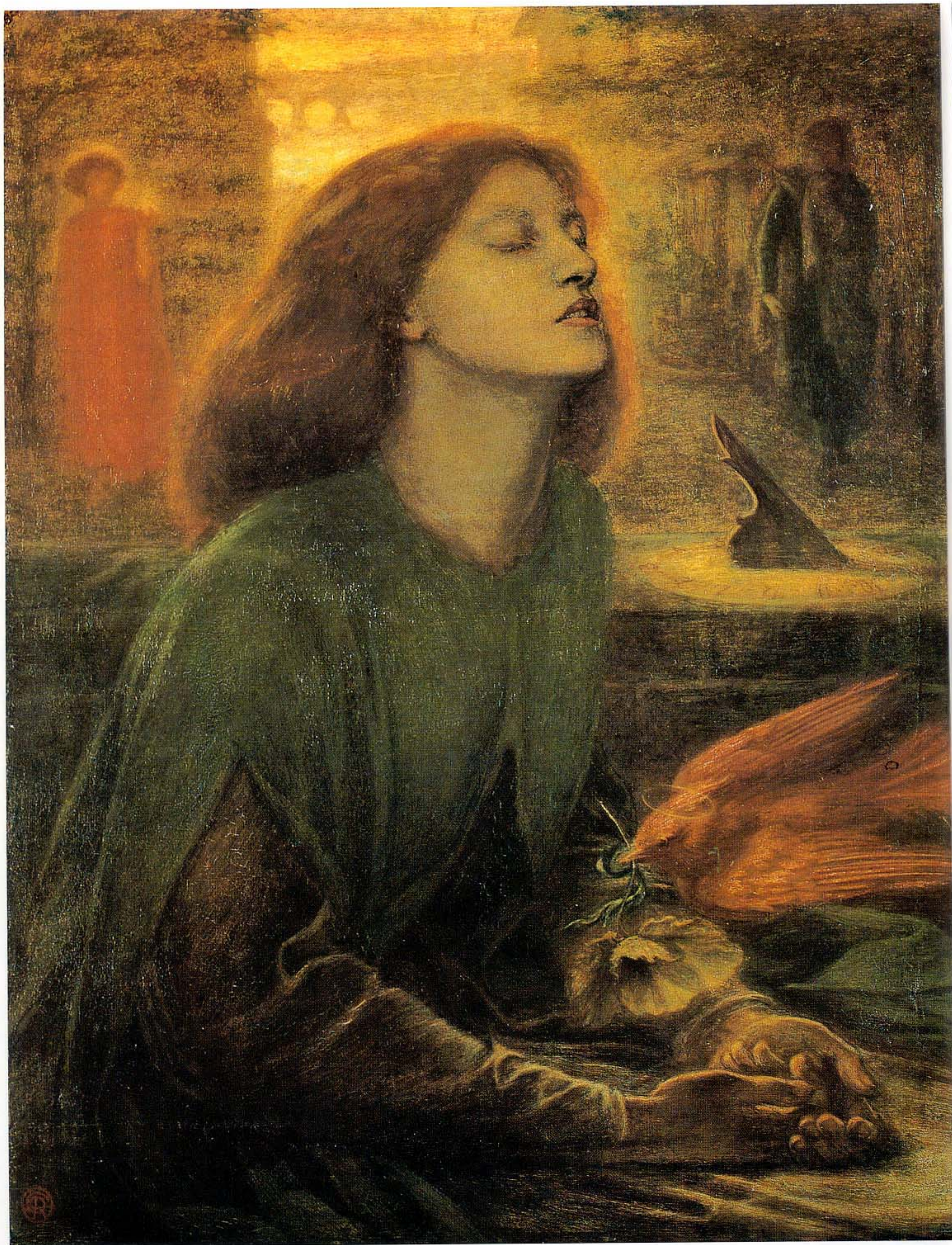
sta al centro di uno sconvolgente mistero sessuale, evocato attraverso figure simboliche. Nasce l'identificazione fra l'immagine femminile e quella mostruosa del vampiro. Anche se i temi del sesso e dell'angoscia si alternano ad altri più distesi, nei quali compare l'immagine della madre, quella virginale della figlia, o quella malinconica della vedova. Ma l'idea della morte è sempre presente, espressa in forme disincarnate, atemporali: un disperdersi in onde cosmiche, un rientrare nell'ordine della natura.

*M. T. B.*

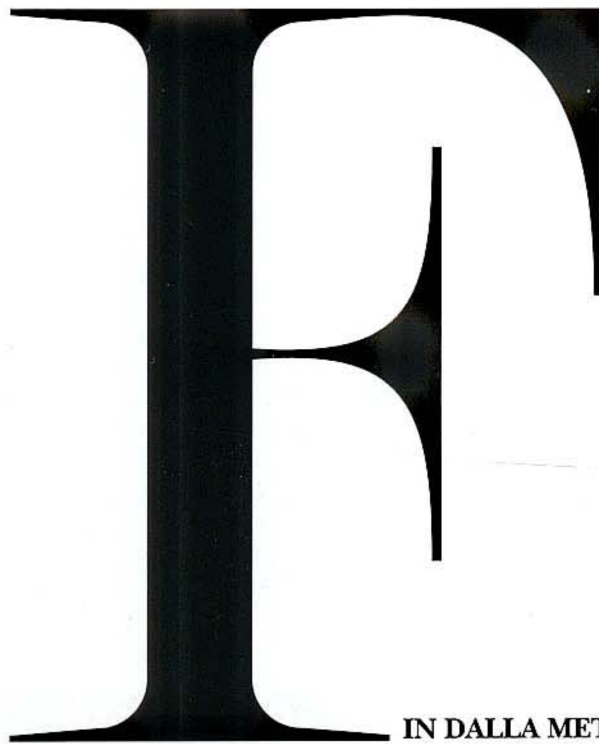


**A sinistra:**
Edvard Munch, *Chiaro di luna* (1895); Oslo, Nasjonalgalleriet.

**Qui sotto:**
Edvard Munch, *Separazione* (1894); Oslo, Munch Museet.



# Inghilterra





**Nella pagina a fianco:** Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix* (1863); Londra, Tate Gallery.

**Qui sopra:** Dante Gabriel Rossetti, *La beata donzella* (1875-1878); Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

F**IN DALLA METÀ DEL SECOLO** XIX, i preraffaelliti inglesi, pur nutrendo la loro pittura dell'adesione alla poetica del "truth to nature" (fedeltà alla natura) ruskiniano, la considerano strumento di un messaggio etico-religioso, veicolo dell'idea. Sono dunque artisti "idealisti", nonostante il finito minuzioso delle loro immagini contrasti spesso con l'evocazione di qualcosa di diverso dalla tangibilità del reale.

Ciò vale particolarmente per William Holman Hunt o John Everett Millais, mentre Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) è, fra i componenti del gruppo, il più vicino a climi di fine secolo. Artista dotato del gusto del pellegrinaggio interiore, istituisce un rapporto privilegiato con Blake, mescola, in una sorta di trance creativa, elementi sensuali e spirituali, quasi un'elaborazione di sottili stati d'animo fra sogno e veglia. L'immagine rossettiana della donna, nata dalla poesia dantesca e stilnovista, divenuta poi icona sensuosa e sontuosa, anticipa, sia nella versione della creatura angelicata che in quella della femme fatale, quell'"eterno femminino regale", così diffuso in ambito simbolista. In poesia Swinburne lo caricherà di elementi di perversione e lussuria, Pater lo rifletterà nella sua definizione della Gioconda, la donna ideale di Leonardo, dall'ambiguo sorriso, e ancora la ritroveremo in Wilde, in Yeats, in D'Annunzio. Dalle immagini virginali di Elizabeth Siddal, alla sublimazione della morte di lei nella *Beata Beatrix* (1863), alle icone di grandi taciturne che incarnano la passione infelice per Jane Morris, è un succedersi di figure sempre più emblematiche di un cupo dramma erotico in cui si mescolano sesso e amore, terra e cielo, vita e morte. Legate a corrispondenti opere poetiche, percorse anch'esse da presagio di tenebra. Nel transfert dal suono al colore, dal segno visivo a quello verbale, l'artista offre una indicazione, di marca simbolista, della soppressione della differenza fra parola e immagine. Elemento confermato dalla *Blessed damozel*, nata come lirica di gusto stilnovista nel 1847, divenuta negli anni Settanta sontuosa opera pittorica (*La beata donzella*), ispiratrice



Edward Burne-Jones, *Il principe entra nel bosco* (1870-1873), dal *Ciclo della rosa selvatica* (1873-1890); Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce.

infine della cantata di Debussy *La demoiselle élue*, composta fra il 1887 e il 1889, all'epoca in cui il musicista, divenuto un habitué dei "martedì" di Mallarmé, era venuto a contatto con l'opera rossettiana.

Il sodalizio oxoniano di Rossetti con William Morris e Edward Burne-Jones, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, anticipa il clima estetico del successivo decennio. Se William Morris (1834-1896) sogna il ritorno a un Medioevo ignaro del capitalismo e delle sue leggi, si oppone alla civiltà industriale e propugna un artigianato ricco di valori etici ed educativi, la rivisitazione delle leggende medievali, l'ispirarsi al ciclo arturiano e alla conquista mistica del Graal bruciano gli ultimi residui di un preraffaellismo realista. Svuotata di energia, dominata da un senso di esilio e di perdita, l'arte di Burne-Jones (1833-1898) esprime due idee portanti della cultura del suo tempo: l'idea della bellezza e il senso della fine. Dalla ricerca di significati si volge all'individuazione dell'ineffabile. John Ruskin definisce l'artista «maestro della verità spirituale dei miti» e lo stesso Burne-Jones ritiene la sua opera depositaria e simbolo di indefinito mistero. Ispirandosi alla mitologia greca e alle leggende celtiche, anima i suoi dipinti di tipologie femminili mutuate da icone del Rinascimento italiano, le colloca in un mondo privo di profondità spaziale; ed è ciò che, unito a contenuti allegorici, le avvicina a climi simbolisti. Ispirate a liriche di Morris o di Tennyson, raffigurazioni calligrafiche e ineffabili risolvono i conflitti in solenni rappresentazioni, dove la passione è corretta dalla meditazione e gli elementi visionari sono trattenuti sotto una patina di levigata impassibilità.

Fonte importante per il simbolismo è l'Aesthetic Movement, diffusore di quell'idea dell'arte per l'arte che, importata dalla Francia da Whistler, circola nella cultura inglese fin dagli anni Sessanta, anticipando il concetto della sua assoluta autonomia, svincolata da ogni connotato etico o edificante.

Il *Saggio su Blake* di Swinburne (1866) è precoce manifesto dell'estetismo, la sua interpretazione dell'opera dei gran-

**Nel 1854 Burne-Jones fa la decisiva conoscenza di Dante Gabriel Rossetti che sei anni prima ha fondato a Londra col fratello William Michael e gli amici William Holman Hunt, John Everett Millais, Thomas Woolner, James Collinson e Frederick George Stephens la Pre-Raphaelite Brotherhood. Tutti i membri della confraternita, tranne William Michael Rossetti, provengono dalla Royal Academy, ma ne contestano gli insegnamenti volti all'acquisizione di un linguaggio influenzato dalla tradizione tardobarocca e venezieggiante che i preraffaelliti definiscono "sloshy" (fangoso). I giovani pittori sono invece attratti dall'arte primitiva italiana che giudicano tradita da Raffaello in poi, come chiarisce John Ruskin nel 1852 intervenendo sul "Times" in difesa del nuovo gruppo.**

Edward Burne-Jones, *La testa funesta* (1886-1887), dal *Ciclo di Perseo* (1875-1898); Stoccarda, Staatsgalerie.



**«La pittura», afferma Burne-Jones, «è un bel sogno romantico di qualcosa che non è mai stato, né mai sarà, in una luce migliore di qualsiasi luce che sia mai brillata, in una terra che nessuno può individuare o ricordare, solo desiderare – e le forme divinamente belle». L'artista inizia a dipingere piuttosto tardi, dopo i vent'anni (nasce nel 1833) e le sue prime opere rivelano chiaramente l'influenza di Rossetti. Nel 1859 compie il suo primo viaggio in Italia per studiare dal vero l'arte degli antichi maestri (Botticelli, al tempo ancora poco noto in Inghilterra, sarà determinante per l'evoluzione del suo stile). Al primo soggiorno italiano ne seguono altri tre: nel 1862 (con Ruskin) alla scoperta della pittura veneziana del Cinquecento, in particolare di Carpaccio e Giorgione; poi nel 1871 e nel 1873, quando scopre in tutta la sua grandezza l'arte di Michelangelo, in contrasto col giudizio negativo espresso sullo scultore fiorentino in ambito preraffaellita (è sintomatico che proprio nel 1871 Ruskin attacchi il Buonarroti nel corso di una conferenza, affermando che «il disegno di Michelangelo [...] era garanzia di morte»). Da queste varie esperienze cui si sommano le onnipresenti suggestioni letterarie nasce il suo stile composito in cui il recupero della classicità, mediato dalla cultura rinascimentale italiana, non è animato da intenti filologici o eruditi ma introduce a una realtà fantastica e simbolica che si colloca al di fuori della storia.**

di fiorentini, da Botticelli a Michelangelo, è in chiave predecadente. Ma sono soprattutto gli scritti di Walter Pater a costituire la formulazione più articolata degli ideali del Movimento estetico, attraverso una originale interpretazione del pensiero platonico, inteso quale antesignano dell'idea che fine dell'arte sia unicamente la sua perfezione. Lo scrittore idoleggia una perduta unità armonica dell'uomo, introduce la notazione psicologica di decadenza, presentimento di caduta, da lui definita «romantic sadness» (tristezza romantica). Chiama in causa il concetto platonico dell'amore, e la teoria dell'origine dei sessi, anticipando la fortuna dell'androgino, così diffusa in ambito decadente.

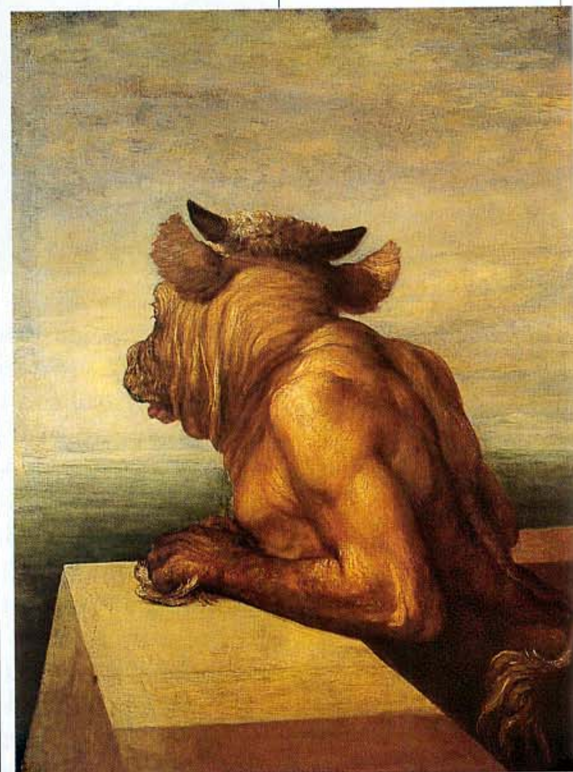
Nell'Inghilterra di fine secolo, Oscar Wilde, dandy nello stile di Des Esseintes e di Robert de Montesquiou (modello del barone di Charlus nella *Recherche* proustiana), oppositore beffardo di ogni pregiudizio sociale, di ogni moralismo di stampo vittoriano, incarna brillantemente il personaggio del-



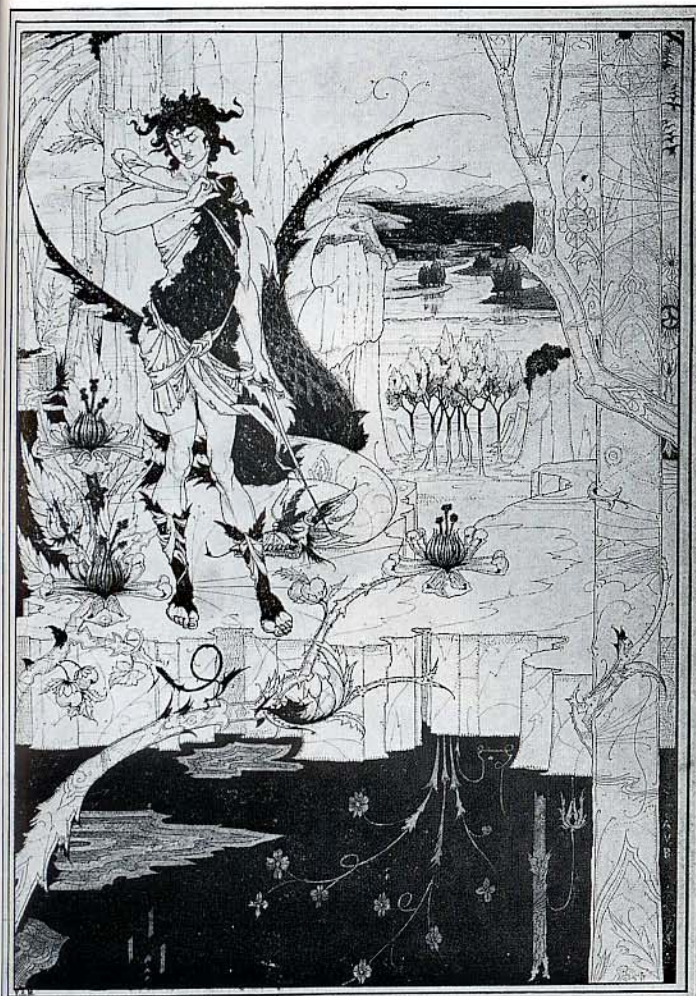
**A sinistra:**
George Frederick Watts,
*La Speranza*
(1886);
Londra,
Tate Gallery.

**Qui sotto:**
George Frederick Watts,
*Il Minotauro*
(1877-1886);
Londra,
Tate Gallery.

l'esteta fine secolo. Amante del paradosso, nel romanzo *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) detta il vangelo di un nuovo edonismo, ma adombra anche, nel suicidio del protagonista, il presentimento dello scandalo e della tragedia personale che l'avrebbero di lì a poco travolto (il processo per omosessualità, nel 1895, e la successiva condanna a due anni di lavori forzati). «Ho messo tutto il mio genio nella vita, nella mia opera non ho messo che il mio talento», afferma alla fine di un'esistenza scandalosa e inquieta. Analogo atteggiamento di sfrontatezza, venata di senso del dramma, ritroviamo nelle figure androgine che popolano la grafica di Aubrey Beardsley (1872-1898), definito dallo stesso Wilde «un Burne-Jones con acido». Nella raffinatezza di linee dotate di un giapponismo esasperato, l'artista immette una nevrosi, una insistenza, un'iperbole che accentuano l'elemento erotico e sottendono all'impianto decorativo una componente cinica e drammatica insieme. Morto a soli 26 anni, Beardsley lascia un'impronta profonda nell'illustrazione inglese: pensiamo alle immagini realizzate per la *Salomè* di Wilde, esempio di eleganza ritmica e velenosa, in stile decorativo, perverso e teatrale. La tematica decadente della donna malvagia e castratrice è resa con notazioni grottesche che eludono l'angoscia dei rapporti con l'altro sesso, così tipica in quella cultura.



In un clima molto diverso si collocano le grandi opere di George Frederick Watts (1817-1904), raramente in grado di superare i confini di allegorie di gusto ottocentesco, per l'im-





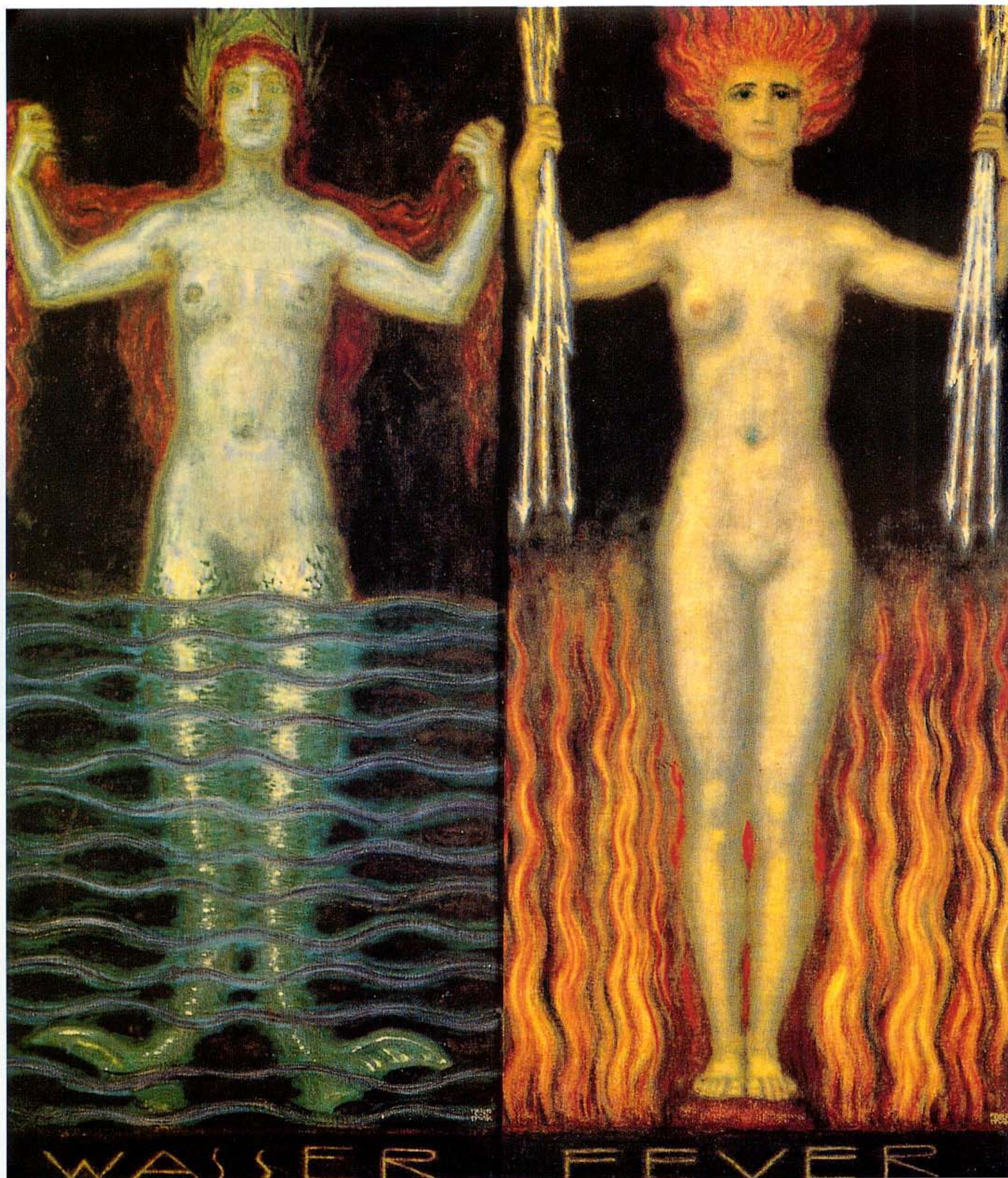
(1) *R. Pantini,* The Art of G. F. Watts, *Londra 1903.*
(2) *M. Volpi,* Alcune sopravvivenze del classicismo nelle poetiche e nelle opere dei pittori dell'immaginario, *in "Storia dell'arte", n. 26, 1976, p. 8.*

paccio di implicazioni didattico-moralistiche che evidenziano il solco fra l'ovvietà della concezione e l'impegno di pensiero che l'artista intende trasfondervi. Egli afferma di voler fare dell'arte l'ancella della religione, stimolando pensieri alti e nobili, anche se evita ogni dogmatismo, nel tentativo di porre la sua pittura al servizio di ideali contemporanei. Come risultato, le sue allegorie di Fede, Speranza, Amore, Vita e Morte sono a un tempo generiche ed enigmatiche. «Dipingo idee, non cose. La mia intenzione non è tanto di realizzare dipinti piacevoli all'occhio, quanto di suggerire grandi pensieri rivolti all'immaginazione e al cuore, che risveglino quanto di più nobile è nell'uomo»[1]. Adotta la magniloquenza statuaria del mondo classico, immergendo quei corpi remoti in una rete di simboli atemporali; come Tennyson e altri, cerca verità filosofiche in una mitologia cui dà credito come antidoto ai dubbi, ai problemi generati dalle scoperte scientifiche. Ma, d'altro lato, pur temendola, è attratto dalla modernità. Progetta, senza riuscire a realizzarla, una grande aula affrescata, su suggestione della Sistina michelangiolesca, che illustri la storia dell'umanità non in termini biblici, ma secondo un punto di vista secolare, evoluzionista. Esegue una grande scultura dedicata alla *Energia fisica.* Talora riesce a creare immagini dotate di insospettata incisività: nel *Minotauro,* per esempio, dipinto ricco di fantasia macabra, rende magistralmente la bestialità e la tristezza del mostro di Creta attraverso un'icona che può essere letta come simbolo di oscura solitudine[2].

**Da sinistra:**
Aubrey Beardsley, *Sigfrido. Atto II* (1892); Londra, Victoria and Albert Museum.

Aubrey Beardsley, *Danza di Salomè* (1893); Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

**Nel 1891 Oscar Wilde scrive in francese, mentre si trova a Parigi, il dramma *Salomè* che esce in edizione originale nel 1893. Dopo vari problemi con la censura, la prima edizione inglese (che l'autore si rifiuta di curare personalmente) è pubblicata nel 1894 con le illustrazioni di Beardsley.**




Franz von Stuck, *L'Acqua e il Fuoco,* parte del trittico *Aria, Acqua, Fuoco* (1913).

**Nel 1892 von Stuck dà vita, insieme a Fritz von Uhde e Wilhelm Trübner, alla Secessione di Monaco, il primo dei gruppi che in Germania e in Austria, sul finire dell'Ottocento, adottano questo stesso nome per significare il loro moto di reazione alle imposizioni dell'arte accademica (la Secessione di Vienna, capeggiata da Klimt, è del 1897; quella di Berlino nasce attorno a Max Liebermann nel 1898). Tra le realizzazioni di von Stuck riveste un particolare interesse l'edificio in stile neoclassico-romano che l'artista progetta a Monaco nel 1897 come propria dimora, curandone anche la decorazione degli interni e l'arredo.**

# Germania, Austria, Svizzera



Max Klinger,
*Salvataggio,*
dalla serie *Un guanto*
(1881),
opus VI, foglio 4.

LE NUOVE idee sull'arte circolano, anche se contestate, nei paesi di lingua tedesca, la rivolta contro l'arte accademica si manifesta con la nascita delle Secessioni: a Monaco nel 1892, a Vienna nel 1897, a Berlino nel 1898.

Il simbolismo si diffonde in tutta Europa. In Germania il fenomeno ha precedenti storici rilevanti nell'ambito del romanticismo, con personalità quali Philipp Otto Runge e Caspar David Friederich. Quanto ai cosiddetti "tedeschi romani" – Böcklin, Feuerbach, Marées incontratisi a Firenze e Roma, città che incarnano ai loro occhi il mito dell'Italia – è difficile definirli simbolisti; sono piuttosto creatori di una classicità evocativa e allegorica. Solo l'ultimo Böcklin, dopo il 1880 con opere come *Calypso*, o *L'isola dei morti*, le allegorie della peste, le immagini della malinconia, è stato assimilato alla cultura simbolista da poeti come Hofmannsthal, e ha influenzato artisti come Klinger o Stuck, considerati a buon diritto legati al simbolismo.

In particolare Max Klinger (1857-1920), personalità centrale della vita culturale di Lipsia, dall'attività complessa e riccamente immaginativa, introduce anche in tavole realistiche elementi onirici e simbolici. Nel ciclo grafico *Un guanto* (1881), per esempio, la perdita dell'indumento divenuto feticcio è pretesto per una caduta nei meandri dell'inconscio.

Franz von Stuck (1863-1928), uno degli artefici nel 1892 della Secessione monacense, dipinge con robusto linguaggio accademico tele di carattere simbolista, animando temi mitici con scura drammaticità, creando imponenti e impositive icone femminili.

L'Austria conosce un'importante stagione simbolista, incarnatasi particolarmente in Gustav Klimt (1862-1918), uno dei fondatori della Secessione di Vienna. Il manifesto della prima esposizione che rappresenta Teseo nell'atto di uccidere il Minotauro, è riferimento tipico a una perenne attualità di personaggi e situazioni mitiche. L'aspirazione a svelare la *Nuda Veritas*, da intendersi come invito all'uomo moderno a co-

noscere se stesso, è espresso nel disegno pubblicato nel primo numero di "Ver Sacrum" (1898). Anche *Pallade* armata, protetta da elmo e corazza aurea, è allegoria di verità e sapienza, ma allo stesso tempo è immagine della donna, misterioso emblema di eros e di morte. L'artista denuncia la volontà di esprimere un'inquietudine che si placa solo nella contemplazione




**Qui sopra:**
Ferdinand Hodler,
*La Notte*
(1889-1890);
Berna,
Kunstmuseum.

del mistero. Quando dipinge i grandi pannelli perduti per l'aula magna dell'Università di Vienna, che hanno a soggetto la *Medicina*, la *Filosofia*, la *Giurisprudenza*, è attratto dai temi della malattia, dell'inconoscibile, della colpa, espressi da figure prive di gravità che fluttuano disperse.

Arte come amore e risarcimento consolatorio è il tema del *Fregio di Beethoven*. Lo stile bidimensionale segna il trionfo della linea «come mezzo musicale atto a smaterializzare i corpi, per tradurre e visualizzare i moti dell'anima», come afferma Maurizio Calvesi[*]. Linea sottolineata dai fondi oro, nei quali risuona l'Oriente.

Nei ritratti, le minute stilizzazioni decorative annullano i corpi per commentare la supremazia del dato psicologico. Poi l'oro scompare, ma la dolorante nudità della carne è accompagnata da una fioritura di trame decorative. La fiducia nel potere risolutivo dell'arte è entrata in crisi, nasce uno stato d'animo di sgomento, anche se il delicato flusso del linearismo libera l'angoscia in musica e scioglie il tormento in ritmo.

Partito da un naturalismo di derivazione courbettiana, lo svizzero Ferdinand Hodler (1853-1918) giunge a trasformare l'immagine umana in simbolo rendendola sintetica ed essenziale. Una stilizzazione lineare ottenuta attraverso lo studio dei grandi della tradizione è strumento per l'affermazione di valori allegorici. Pensiamo a *La Notte*, dipinto animato da un insieme di corpi pesanti e insieme librati in uno spazio bidimensionale, racchiusi entro contorni fluidi, con intento decorativo e monumentale a un tempo. Sublimati gli effetti naturalistici, altre figure, divenute simbolo, sono collocate in grandi fregi lineari.

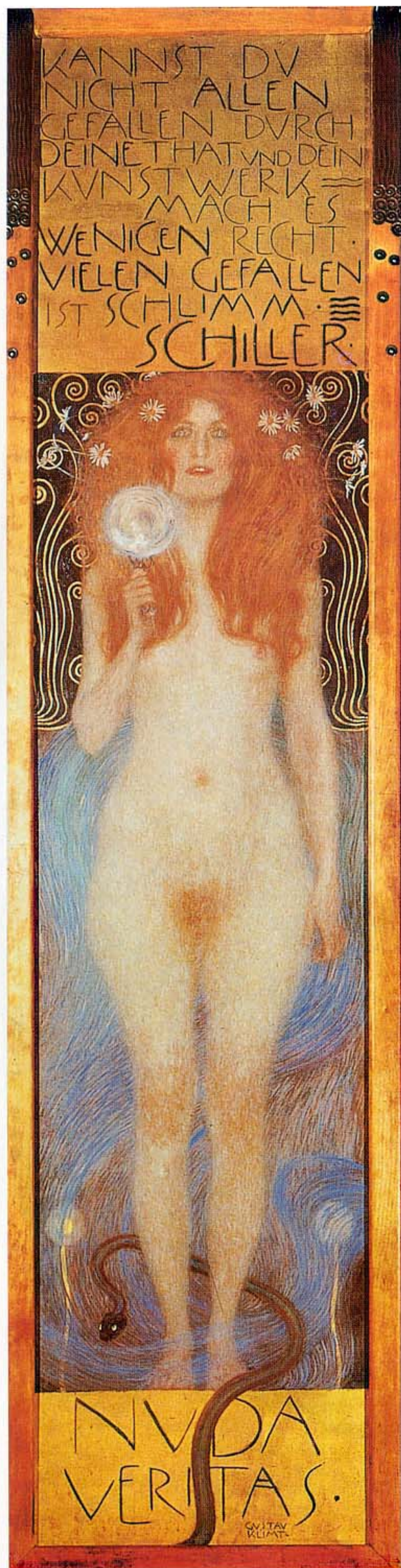
Lo studio dei valori ritmici e dei numeri operato dall'artista può ricordare le teorie di Sérusier e l'estetica di Beuron;

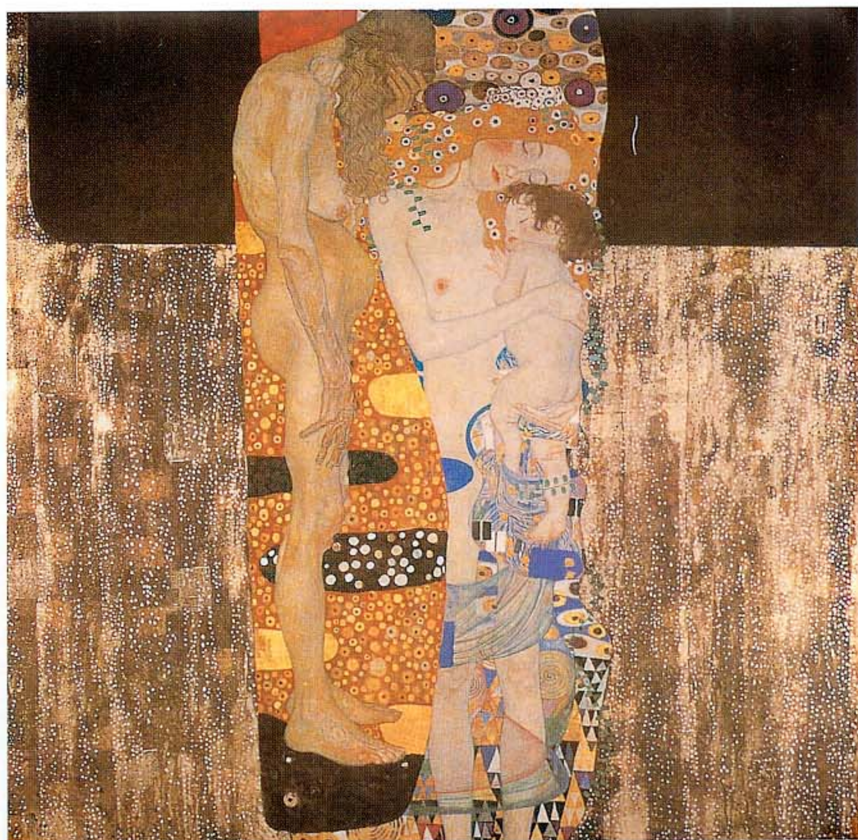
**Nella pagina a fianco, a sinistra:**
Gustav Klimt,
*Nuda Veritas*
(1899);
Vienna,
Österreichisches
Theater Museum
im Palais Lobstowitz.

**Nella pagina a fianco, a destra, in alto:**
Gustav Klimt,
*Le tre età della donna*
(1905);
Roma,
Galleria nazionale
d'arte moderna.

**Nella pagina a fianco, a destra, in basso:**
Gustav Klimt,
*Pallade Athena*
(1898);
Vienna,
Historisches Museum
der Stadt.

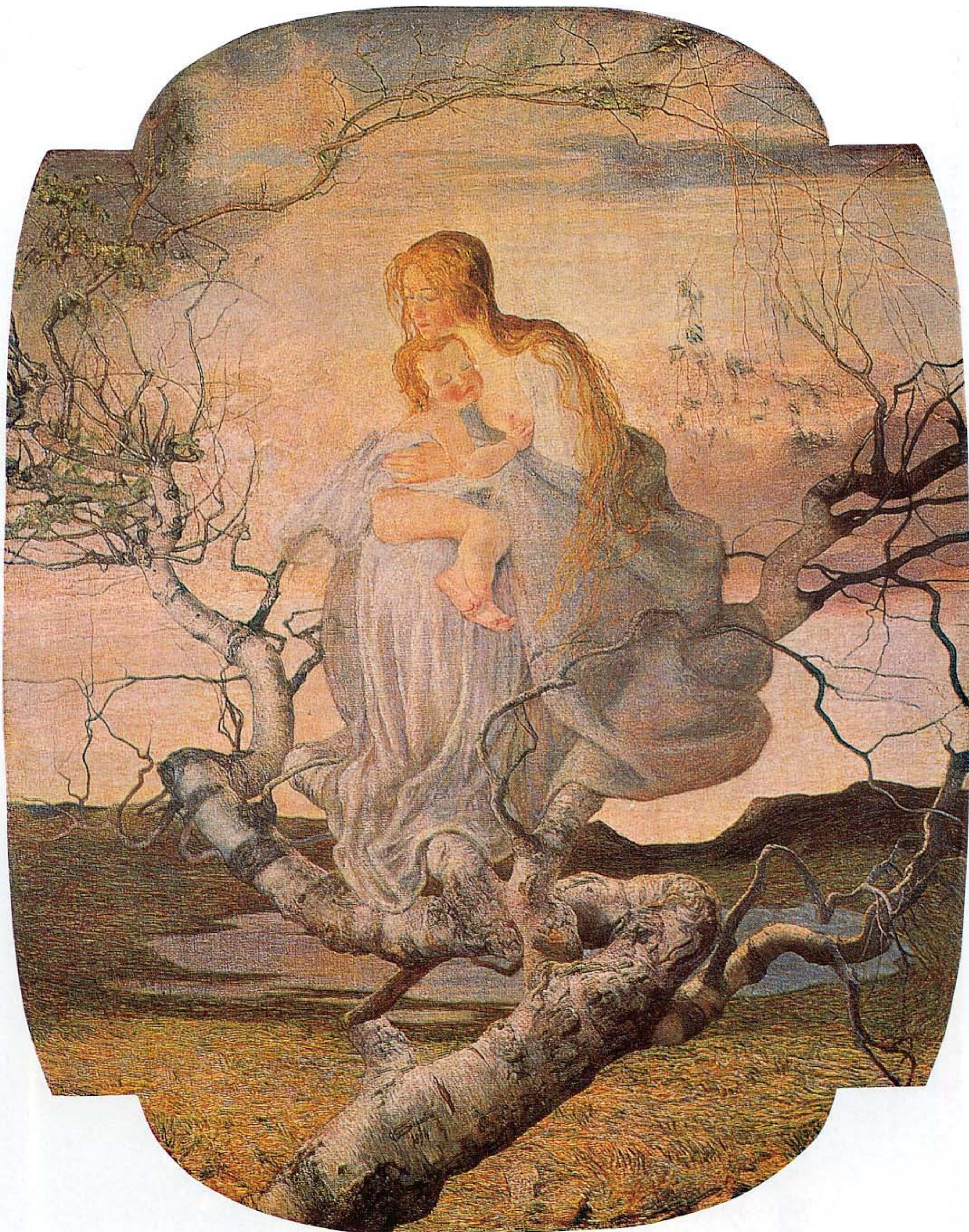
(*) *M. Calvesi*, Storia e significato di una mostra, *in* Le arti a Vienna, *Venezia 1984, p. 27.*



Hodler teorizza la poetica del "parallelismo", un'idea di eguaglianza e di ripetizione che annulla le singole caratterizzazioni in favore di un progetto cosmico. Intento che ritroviamo nel paesaggio, trattato secondo una stilizzazione accentuata delle linee, degli elementi naturali.





# Italia

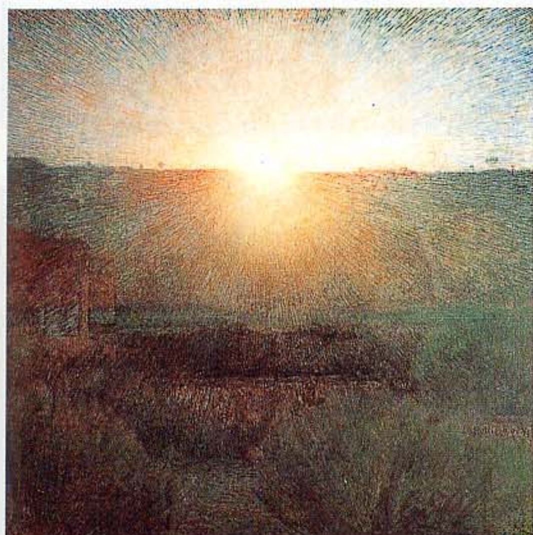


**IN ITALIA LE PRIME REAZIONI** al trionfo del realismo si verificano in concomitanza con l'Esposizione universale romana del 1883, quando artisti come Nino Costa teorizzano una pittura di paesaggio rivelatrice di stati d'animo.

Nel 1886 Cellini, Cabianca, Ricci, De Maria, Sartorio illustrano l'*Isaotta Guttadauro* di D'Annunzio con immagini che celebrano la bellezza, volgendosi a esseri superiori, capaci di intendere il linguaggio segreto delle cose. Grande poeta, esteta esibizionista e decadente, D'Annunzio è influenza onnipresente nella letteratura, nell'arte, nel costume. Per lui la parola poetica è «divina», «mistica», «misteriosa», al servizio di un'arte in grado di rivelare, oltre alla bellezza, la vita del profondo.

A Milano, sul finire degli anni Ottanta, si dibatte sulla possibilità di un'arte simbolista legata alla tecnica divisionista, ritenuta atta a legittimare temi ideali e universali. I poeti della Scapigliatura, da Dossi a Praga, hanno indagato la letteratura psicologica, il maledettismo, da Baudelaire a Hoffmann a Poe. In tale ottica, Gaetano Previati(1852-1920) ha dipinto nel 1887 *Fumatrici d'oppio*, ha illustrato le *Storie straordinarie* di Poe. Con *Maternità* del 1891 l'artista si volge a uno dei temi più noti della tradizione, ma idealizza originalmente la figura della madre, utilizzando colori puri in filamenti lunghi e regolari, capaci di generare una luminosità atmosferica diffusa, uno spazio emotivo composto di vibrazioni iridescenti. Come dirà Vittore Grubicy, «si è servito di forme e colori come segni, nei limiti strettamente necessari a esprimere l'idea d'insieme»(*).

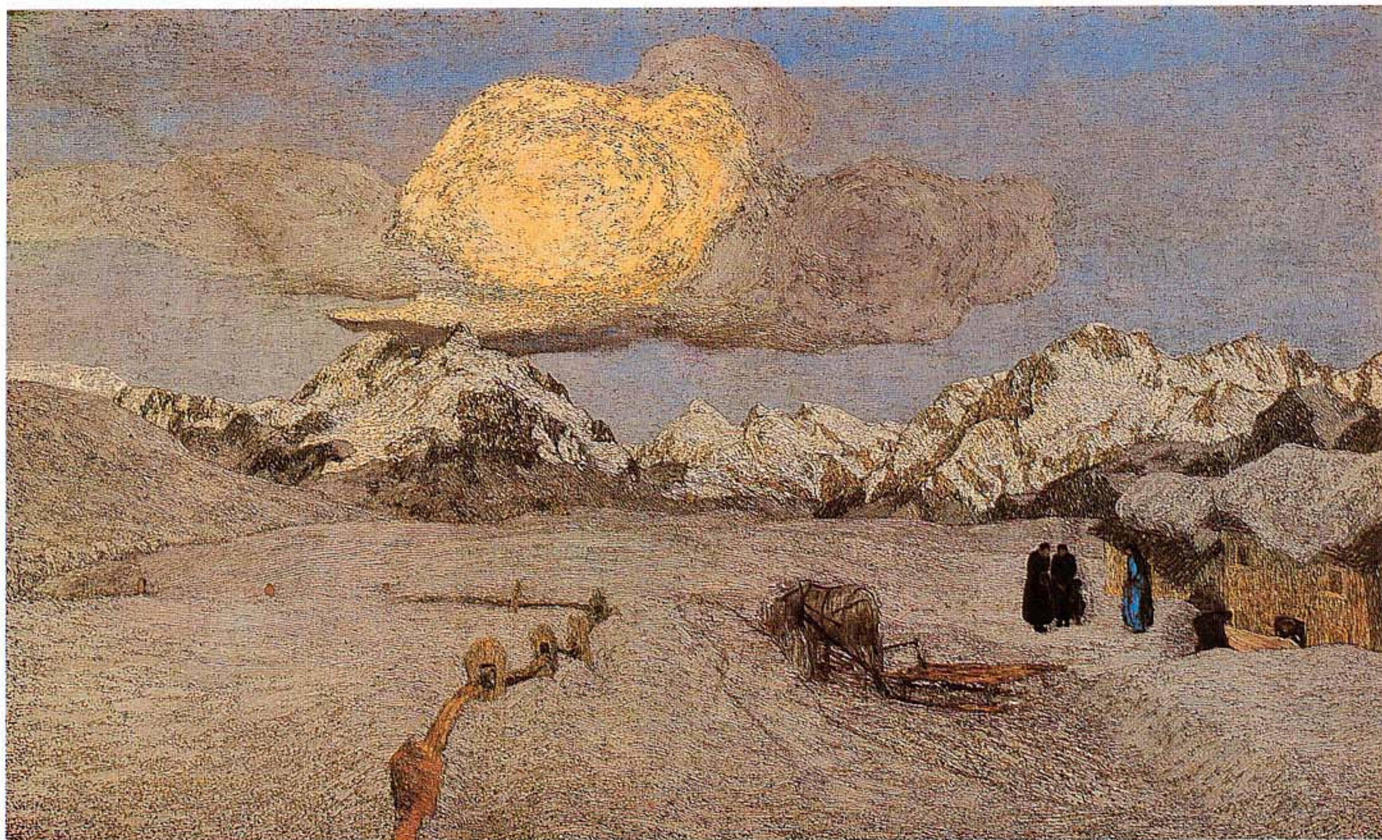
Anche Giovanni Segantini (1858-1899), seppure nello spirito di una religione naturale, eleva, in *Due madri*, le figure al rango di simboli universali. Previati è spiritualista e visionario, cerca di dare forma a un sogno indeterminato, presentandolo come un mistero che si manifesta a quanti si abbandonano allo scatto particolare della vibrazione luminosa. Segantini è laico e legato al reale, ma successivamente si allontana anch'egli da temi veristi e traduce sulla tela suggestioni derivategli da una letteratura di carattere psicologico. La natura rimane però l'ele-



**Nella pagina a fianco:** Giovanni Segantini, *L'angelo della vita* (1894); Milano, Galleria d'arte moderna.

**Qui sopra:** Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il sole* (1903-1904); Roma, Galleria nazionale d'arte moderna.

(*) *In A. Scotti Tosini,* Les peintres divisionnistes italiens, entre la quête d'une palette moderne et des nouveaux symboles, *in J. Clair,* Paradis perdu, *cit. (v. nota 12 del capitolo* Caratteri generali), p. 276.



**In alto:**
*La Morte*
(1898-1899),
dal *Trittico della Vita*
(1897-1899);
Saint-Moritz,
museo Segantini.

**Qui sopra:**
Gaetano Previati,
*Maternità*
(1891).

mento generatore fondamentale di quell'energia necessaria a realizzare, attraverso le immagini, le idee sorte nel suo spirito: la materializzazione delle *Lussuriose* nel vuoto di un grandioso panorama montano ne è la prova. Mutuando da preraffaelliti come Burne-Jones e Rossetti la tensione insita nella loro linea, rappresenta figure femminili emblematiche di valori eterni; infine, nel *Trittico della Vita*, attraverso una serie di nuovi simboli che sembrano sorgere dai paesaggi dell'Engadina, dà valore spirituale a contenuti profondamente umani e contemporanei, reinventando i temi iconografici della tradizione cristiana.

Attraverso la tecnica divisionista, Giuseppe Pellizza da Vol-



**Qui sopra:**
Giovanni Pellizza da Volpedo, *Lo specchio della vita - E ciò che l'una fa, e l'altre fanno* (1895-1898); Torino, Galleria civica d'arte moderna.

pedo (1869-1907) traduce in un simbolismo laico e positivo i problemi politici del suo tempo, ispirandosi alle rivolte operaie e contadine. Altrove rappresenta simbolicamente l'esistenza umana, quale percorso in profonda armonia con la natura. Rivendica all'artista la possibilità di dare forma alle grandi idee sull'origine della vita, l'amore, la morte. Nel *Sole* (1903-1904) eleva un fatto quotidiano a emblema della continua rigenerazione dell'esistenza nella sua forma più assoluta, come apparizione della luce sul mondo. Una visione dotata di verità scientifica e insieme spirituale: l'esplosione cromatica e luminosa del sole è essa stessa simbolica.

**In alto:**
Giovanni Segantini, *Castigo delle lussuriose* (1891); Liverpool, Walker Art GAllery.

# QUADRO CRONOLOGICO

| AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI | | SIMBOLISMO ED EVENTI CONNESSI |
|---|---|---|
| Giovanni Fattori: *Il campo italiano alla battaglia di Magenta.* | **1862** | Austria: Gustav Klimt nasce in un sobborgo di Vienna. |
| Parigi: apre il Salon des Refusés dove Edouard Manet espone *Le Déjeuner sur l'herbe* suscitando grande scalpore. Muore Delacroix. | **1863** | Inghilterra: *Beata Beatrix* del preraffaellita Dante Gabriel Rossetti. Norvegia: nasce Edvard Munch. Germania: nasce Franz von Stuck. |
| | **1864** | Francia: Gustave Moreau, noto specie per i dipinti delle *Salomè* (dal 1872), esegue *Edipo e la Sfinge.* |
| Parigi: Manet espone al Salon l'*Olympia* provocando un enorme scandalo. | **1865** | Francia: *Giasone e Medea* di Moreau. Belgio: muore Antoine Wiertz. Félicien Rops inizia *La Morte al ballo,* finito nel 1875. Inghilterra: George Frederick Watts comincia *Il Tempo, la Morte, il Giudizio,* finito nel 1886. |
| Parigi: il Salon rifiuta *Il pifferaio* di Manet. | **1866** | Francia: Moreau dipinge le due tele dell'*Orfeo* e del *Prometeo.* |
| | **1872** | Francia: Pierre Puvis de Chavannes esegue *Le fanciulle morte.* |
| Parigi: nasce la Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, cui aderiscono trenta artisti tra cui Degas, Cézanne, Monet, Morisot, Pissarro. | **1873** | Inghilterra: il preraffaellita Edward Burne-Jones completa *Il principe entra nel bosco* (episodio del *Ciclo della rosa selvatica,* 1873-1890) iniziato tre anni prima. |
| | **1875** | Inghilterra: Rossetti inizia *La beata donzella.* |
| Parigi: terza mostra degli impressionisti (la prima è del 1874) e primo numero della rivista "L'Impressionniste". Svizzera: muore esule a Vaud Gustave Courbet. | **1877** | Inghilterra: *Astarte Syriaca* di Rossetti. Burne-Jones completa *Canto d'amore* (cominciato nel 1868) e inizia *Perseo investito della sua missione* (episodio del *Ciclo di Perseo,* 1875-1898). |
| Parigi: quarta mostra di pittura impressionista. | **1879** | Francia: *Fanciulle sulla riva del mare* di Puvis de Chavannes. |
| Parigi: sesta mostra degli impressionisti. Manet riceve la Legion d'onore. Spagna: Pablo Picasso nasce a Malaga. | **1881** | Francia: *Il povero pescatore* di Puvis de Chavannes. Prima personale di Odilon Redon a Parigi. Germania: Max Klinger realizza la serie *Un guanto.* |
| Parigi: retrospettiva di Manet. Georges Seurat inizia *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte.* Auguste Rodin inizia il monumento ai *Borghesi di Calais.* Muore nella capitale francese Giuseppe de Nittis. Germania: nascono Ludwig Meidner (a Bernstadt) e Karl Schmidt-Rottluff (a Rottluff). | **1884** | Francia: *Le Chimere* di Moreau. A Parigi, Redon partecipa al primo Salon des Indépendants. Viene pubblicato *Le vice suprême* dello scrittore lionese Joséphin Péladan. Escono *Les poètes maudits* di Paul Verlaine e *À rebours* di Huysmans, testi chiave del decadentismo europeo. Belgio: James Ensor è tra i membri del gruppo Les XX, sostenitore dell'idea di opera d'arte totale, che quest'anno tiene la sua prima mostra a Bruxelles; un altro degli appartenenti alla nuova associazione, Félicien Rops, è autore delle illustrazioni del romanzo di Péladan appena uscito. |
| Barcellona: Gaudí inizia la Sagrada Familia (incompiuta). | **1885** | Francia: Redon dipinge *Fiore di palude.* |
| Parigi: ultima mostra degli impressionisti (partecipano anche Seurat, con *Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte,* e Signac). Arrivo nella capitale francese di van Gogh. Roma: Nino Costa fonda l'associazione "In arte libertas". Nascono Oskar Kokoschka in Austria (a Pöchlarn) e Ludwig Mies van der Rohe in Germania (ad Aquisgrana). New York: viene inaugurata la *Statua della libertà.* | **1886** | Francia: Jean Moréas pubblica il *Manifesto del simbolismo.* Primo soggiorno di Gauguin a Pont-Aven, in Bretagna. Moreau completa *La vita dell'umanità,* iniziato nel 1879, ed espone a Parigi gli acquerelli sulle *Favole* di La Fontaine. È tradotto in francese *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer (1819). Inghilterra: Watts dipinge *La Speranza* e annuncia il progetto di ventidue tele allegoriche – finite nel 1902 – per la Tate Gallery di Londra appena costruita. |
| Renoir completa *Le grandi bagnanti* iniziato nel 1884. Germania: a Meschede nasce August Macke. | **1887** | Francia: Gauguin si reca a Panama e quindi in Martinica da dove, ammalato, ritorna a Parigi verso la fine dell'anno. Pubblicazione delle *Poesie* di Stéphane Mallarmé. Claude Debussy inizia a comporre la cantata *La demoiselle élue,* su una lirica del preraffaellita inglese Dante Gabriel Rossetti. Belgio: Fernand Khnopff dipinge *Ritratto di Marguerite Khnopff.* Inghilterra: Burne-Jones completa *La testa funesta* (dal *Ciclo di Perseo,* 1875-1898), iniziato l'anno precedente. Walter Pater pubblica *Ritratti immaginari.* Italia: Gaetano Previati dipinge le *Fumatrici d'oppio.* |
| Lo Stato francese commissiona a Rodin il gruppo scultoreo del *Bacio.* Grecia: nasce da genitori italiani Giorgio de Chirico. | **1888** | Francia: Puvis de Chavannes inizia *Visione antica,* completato l'anno successivo. Secondo, decisivo soggiorno di Gauguin (dipinge il fondamentale *Visione dopo il sermone*) a Pont-Aven; attorno a lui si riuniscono diversi artisti tra cui Charles Laval, Emile Bernard e Paul Sérusier (di quest'anno è *Il talismano,* poi quadro di culto del gruppo dei nabis, da lui fondato); in ottobre Gauguin si trasferisce ad Arles, ospite di van Gogh col quale, poco tempo dopo, giunge a una drammatica rottura. Belgio: Ensor dipinge l'*Ingresso di Cristo a Bruxelles.* Khnopff illustra *Istar* e *Femmes honnêtes* di Péladan. |
| Francia: a Parigi si apre l'Esposizione universale ed è ultimata la Tour Eiffel; nell'ambito della mostra internazionale Cézanne espone *La casa dell'impiccato.* Renoir promuove una sottoscrizione per l'acquisto dell'*Olympia* di Manet da donare al Louvre. Ricovero di van Gogh nell'ospedale psichiatrico di Saint-Rémy, in Provenza (di questo periodo alcuni suggestivi "notturni" tra cui *La notte stellata*). | **1889** | Francia: Gauguin espone col gruppo di Pont-Aven al caffè Volpini di Parigi (di quest'anno sono *Il Cristo giallo* e *La vita e la morte*). Primo numero di "La Revue Blanche". *Saggio sui dati immediati della coscienza* di Henri Bergson. La traduzione del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer è riproposta con prefazione di Jules Laforgue. Belgio: Khnopff dipinge *Memories* (*Ricordi*). Maurice Maeterlinck pubblica *Le serre calde.* Germania: Klinger incide *Della morte.* Italia: D'Annunzio, massimo interprete italiano del decadentismo letterario, pubblica *Il piacere.* |

| AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI | | SIMBOLISMO ED EVENTI CONNESSI |
|---|---|---|
| Van Gogh muore suicida a Auvers-sur-Oise, vicino a Parigi. | **1890** | Francia: Redon dipinge *Gli occhi chiusi*. Svizzera: Ferdinand Hodler porta a termine *La Notte* iniziato l'anno precedente. |
| Parigi: muore Georges Seurat. Toulouse-Lautrec esegue il suo primo manifesto per il Moulin Rouge. Nella capitale francese, l'artista moravo Alfons Mucha collabora alla rivista "Le Petit Français Illustré". Germania: a Brühl nasce Max Ernst. | **1891** | Francia: Albert Aurier pubblica sul "Mercure de France" *Il simbolismo in pittura*. A Parigi, prima mostra dei nabis, gruppo nato attorno a Paul Sérusier; tra gli adepti, Maurice Denis che dipinge *Sera trinitaria* ed Edouard Vuillard che esegue *La veste a "ramages"* e *A letto*. Gauguin parte per la colonia francese di Tahiti (è di quest'anno *La perdita del pulzellaggio*). Belgio: Khnopff dipinge *L'offerta*. Inghilterra: pubblicazione del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, manifesto del romanzo decadente inglese. Italia: Gaetano Previati (con *Maternità*) e Giovanni Segantini (di quest'anno è *Castigo delle lussuriose*) partecipano a Milano alla prima Triennale di Brera. |
| Monet inizia la serie delle *Cattedrali di Rouen*. Toulouse-Lautrec esegue numerose litografie e manifesti per lo "chansonnier" Aristide Bruant. Bruxelles: Victor Horta inizia casa Tassel, tra i maggiori monumenti dell'Art Nouveau. | **1892** | Francia: morte di Albert Aurier. Da quest'anno fino al 1897 si tengono a Parigi i "Salons de la Rose+Croix": tra gli artisti che vi partecipano regolarmente, il belga Jean Delville. Debussy compone il *Preludio all'Après-midi d'un faune*, ispirato al poema omonimo di Mallarmé. Germania: Franz von Stuck è tra i fondatori della Secessione di Monaco. Italia: D'Annunzio pubblica *L'innocente*. |
| Parigi: personale di litografie di Toulouse-Lautrec alla galleria Boussod & Valadon. Mucha inizia a lavorare alle illustrazioni per il volume *Adamité*. Nascono George Grosz a Berlino e Joan Miró a Barcellona. | **1893** | Inghilterra: Aubrey Beardsley diventa famoso con le illustrazioni per *La morte di Artù* di Thomas Malory e collabora alla rivista "The Studio". Germania: Klinger scolpisce *La nuova Salomè* ed espone a Dresda la *Crocifissione*. Il norvegese Edvard Munch risiede a Berlino dove inizia il *Fregio della vita*, dipinge la sua opera più celebre – *Il grido* – ed esegue *Pubertà*, *Il vampiro* e *Separazione*. |
| Parigi: Rousseau il Doganiere espone al Salon des Indépendants *La Guerra*. Mucha realizza il manifesto di *Gismonda*, il primo concepito per Sarah Bernhardt. | **1894** | Francia: in aprile Gauguin torna a Pont-Aven insieme alla sua compagna, Anna la Giavanese, ma in luglio riparte per Tahiti. A Parigi muore Charles Laval. Inghilterra: Beardsley collabora alla rivista "The Yellow Book" e illustra l'edizione inglese della *Salomè* di Wilde (l'edizione originale, in francese, era uscita nel 1893). Germania: l'olandese Jan Verkade, unitosi nel 1891 al gruppo dei nabis, prende gli ordini sacri entrando nel convento di Beuron. Italia: Segantini dipinge *L'angelo della vita*. |
| | **1895** | Italia: Pellizza da Volpedo inizia *Lo specchio della vita* finito nel 1898. |
| Monaco di Baviera: nasce la rivista "Jugend" attorno alla quale si raggruppano architetti, grafici e designer come Behrens, Endell, Eckmann, Pankok, Riemerschmid che saranno tra i protagonisti dello Jugendstil, la corrente tedesca dell'Art Nouveau. Jawlenskij e Kandinskij arrivano a Monaco dalla Russia. | **1896** | Francia: a Parigi, prima personale di Munch che viene recensita da Strindberg sulla "Revue Blanche". Bergson pubblica *Materia e memoria*. Belgio: Khnopff esegue *Medusa addormentata* e *La Sfinge*. Inghilterra: Beardsley fonda la rivista "The Savoy" dove appaiono le sue illustrazioni per *Il ricciolo rapito* di Pope. Muoiono i preraffaelliti John Everett Millais e William Morris. Italia: Pellizza da Volpedo inizia a dipingere *Il quarto stato* finito nel 1901. |
| | **1897** | Francia: a Parigi, Munch espone al Salon des Indépendants dieci pannelli dal *Fregio della vita*. Belgio: Ensor dipinge *Le maschere e la morte*. Germania: von Stuck esegue *Il paradiso perduto*. Austria: si inaugura la prima mostra della Secessione di Vienna, guidata da Gustav Klimt, il cui organo è la rivista "Ver Sacrum". |
| Toulouse-Lautrec realizza un album di litografie sulla cantante Yvette Guilbert. Cézanne inizia la serie delle *Grandi bagnanti*. | **1898** | Francia: muoiono Moreau, Puvis de Chavannes, Beardsley, Rops e Mallarmé. Sérusier visita Verkade a Beuron e decide di tradurre l'*Estetica di Beuron* di padre Lenz. Inghilterra: muore Burne-Jones. Germania: Secessione di Monaco. Austria: *Pallade Athena* di Klimt. Italia: Segantini inizia *La Morte* (per il *Trittico della Vita*, 1897-1899). |
| | **1902** | Austria: Klimt espone il *Fregio di Beethoven* alla XIV mostra della Secessione di Vienna; nella stessa sede Klinger presenta la sua famosa statua del musicista. |
| Parigi: viene creato il Salon d'Automne. Muore Pissarro. Whistler si spegne a Londra. | **1903** | Francia: nella Polinesia francese, in un'isola delle Marchesi (Hiva-Oa), muore Gauguin. Italia: tra quest'anno e il 1904 Pellizza da Volpedo esegue *Il sole*. |
| Parigi: si inaugura la prima mostra dei fauves. Dresda: nasce Die Brücke. Il fisico tedesco Einstein formula la teoria della relatività. | **1905** | Inghilterra: William Holman Hunt pubblica *The Pre-Raphaelites and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, principale fonte sul movimento artistico inglese. Germania: l'italiano Gaetano Previati ottiene la medaglia d'oro alla Quadriennale di Monaco. Austria: Klimt dipinge *Le tre età della donna*. |
| Picasso dipinge *Les demoiselles d'Avignon*, manifesto del cubismo. | **1907** | Francia: esce *L'evoluzione creatrice* di Bergson. Italia: muore Pellizza da Volpedo. Previati organizza la Sala del sogno alla Biennale di Venezia. |
| Germania: primo soggiorno a Murnau, in Baviera, di Vasilij Kandinskij. | **1908** | Austria: Klimt dipinge *Il bacio*. Svizzera: Hodler esegue *Il lago Lemano visto da Chebres*. |
| Monaco: Kandinskij fonda con Franz Marc Der Blaue Reiter. | **1911** | Francia: Redon dipinge *Silenzio*. |

## BIBLIOGRAFIA

cfr.

*"Art e Dossier" si è occupata dei seguenti protagonisti del simbolismo:*
***Gauguin**: dossier* Gauguin, *di A. M. Damigella, n. 32, febbraio 1989; nello stesso numero, di E. Frolet,* L'esule di Tahiti torna a Parigi, *e* Giappone mon amour*; sulla scuola di Pont-Aven, di J.-M. Cusinberche,* Nella terra dell'eterno Medioevo, *n. 82, settembre 1993; di G. Di Milia,* Artisti in fuga, *n. 100, aprile 1995.*
***Klimt**: dossier* Klimt, *di E. di Stefano, n. 29, novembre 1988; sui rapporti tra l'opera dell'artista e la pittura vascolare greca, di M. Halm-Tisserant,* Un tocco classico, *n. 94, ottobre 1994.*
***Klinger**: dossier* Klinger, *di B. Buscaroli Fabbri, n. 112, maggio 1996; nello stesso numero, di G. Mori,* Il ritorno degli dèi.
***Moreau**: dossier* Moreau, *di G. Lacambre, n. 117, novembre 1996; della stessa autrice,* La sirena dell'irrealismo, *n. 34, aprile 1989; inoltre, di L. Capodieci,* Un corpo da decifrare, *n. 111, aprile 1996; e* L'iniziazione di Gustavo l'eremita, *n. 117, novembre 1996; per il Musée Moreau di Parigi, di E. Frolet,* La casa dei sogni, *n. 11, marzo 1987.*
***Munch**: dossier* Munch, *di E. di Stefano, n. 96, dicembre 1996; nello stesso numero, di D. Hansen,* I fantasmi del Nord.
***Puvis de Chavannes**: A. Brown Price,* Oltre il muro, *n. 88, marzo 1994.*
***Preraffaelliti**: dossier* Preraffaelliti, *di M. T. Benedetti, n. 5 settembre 1986.*
***Redon**: F. Leeman,* Il solista dell'anima, *n. 96, dicembre 1996.*


**Fonti:** J. Moréas, *Un manifeste littéraire. Le Symbolisme*, in "Figaro Littéraire", 18 settembre 1886, poi in G. Michaud, *La doctrine symboliste (Documents)*, Parigi 1947; G. Mourey, *Dante Gabriel Rossetti et les Pre-Raphaélites anglais*, Laurens-Parigi s. d.; Ch. Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Parigi 1889; A. Aurier, *Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin*, in "Le Mercure de France", marzo 1891; id., *Beaux-Arts: les Symbolistes*, in "La Revue Encyclopédique", n. 32, 1892; id., *Oeuvres Posthumes*, Parigi 1893; A. Mellerio, *Le mouvement idéaliste en peinture*, Parigi 1896; O. Redon, *Ecrits*, 1898; De la Mazelière, *La peinture allemande au XIXe siècle*, Parigi 1900; G. Kahn, *Symbolistes et Décadents*, Parigi 1902; D. Lenz, *L'Esthétique de Beuron*, tradotto da P. Sérusier, Parigi 1905; M. Denis, *Théories. (1890-1910) Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Parigi 1912; id., *Théories, du symbolisme au classicisme*, Parigi 1912, rist. 1964; id., *Nouvelles théories sur l'art moderne: sur l'art sacré 1914-1921*, Parigi 1922; O. Redon, *"À soi même", Journal 1867-1915*, Parigi 1922, II ed. 1961; E. Bernard, *Le symbolisme pictural 1886-1936*, in "Mercure de France", 15 giugno 1936; M. Denis, *"Paul Sérusier, étude sur la vie et l'oeuvre" ABC de la peinture de Paul Sérusier*, II ed., Parigi 1942; P. Sérusier, *ABC de la peinture suivi d'une correspondance inédite*, Parigi 1950; S. Mallarmé, *Ouvres Complètes*, Parigi 1951; *Baudelaire critique d'art*, a cura di B. Gheerbrandt, Parigi 1956; M. Denis, *Journal (1884-1943)*, 3 voll., Parigi 1957-1959; D. L. Anderson, *Symbolism: A bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement*, New York 1975 (con citazione delle fonti); P. Gauguin, *Lettere alla moglie e agli amici*, Milano 1984; G. Moreau, *L'assembleur de rêves. Ecrits complets de G. Moreau*, a cura di P. L. Mathieu, Fontfroide 1984, trad. it. 1988; P. Gauguin, *Scritti di un selvaggio*, Parma 1988; Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, a cura di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Torino 1992.

**Principali studi sul simbolismo:** M. Praz, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1930, nuova ed. 1988; M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Parigi 1933, trad. it. 1968; L. Hautecoeur, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Parigi 1942; A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford 1950; J. Rewald, *Post-Impressionism. From van Gogh to Gauguin*, New York 1956, trad. it. Firenze 1967; R. Barilli, *Il Simbolismo nella pittura francese dell'Ottocento*, Milano 1967; G. Briganti, *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento*, Milano 1967; P. Jullian, *Esthètes et magiciens*, Parigi 1969; W. Jaworska, *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchâtel 1971; M. Praz, *Mnemosyne. Parallelo fra la letteratura e le arti visive*, Milano 1971; E. Lucie-Smith, *Symbolist Art*, 1972, trad. it. 1978; M. Fagiolo, *I grandi iniziati. Il Revival Rosa+Croix nel periodo simbolista*, in *Il revival*, a cura di G. C. Argan, Milano 1974; R. Barilli, *L'Arte Moderna. Il Simbolismo* a cura di F. Russoli, Milano 1975; M. G. Bernardini, *Les Salons de la Rose+Croix*, in "Storia dell'Arte", n. 26, 1976, pp. 93-105; G. Briganti, *I pittori dell'immaginario*, Milano 1977; R. L. Delevoy, *Journal du Symbolisme*, Ginevra 1977; G. Bernardelli, *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Milano 1978; J. Cassou, *Encyclopédie du Symbolisme. Peinture, Gravure, Sculpture, Littérature, Musique*, Parigi 1979; M. Praz, *Simbolismo*, in *Perseo e la Medusa*, Milano 1979; A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981; A. Jaffé, *Il simbolismo nelle arti figurative*, in *L'uomo e i suoi simboli*, a cura di G. Jung, Milano 1983; G. Marmori, *La bellezza è difficile*, Roma-Bari 1984; L. Falqui, *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'800, Nazareni, Preraffaelliti, Rosa+Croce, Nabis*, Firenze 1985; J. Paque, *Le symbolisme belge*, Bruxelles 1989; C. Frèches-Thory, A. Terrasse, *Les Nabis*, Parigi 1990; P. L. Mathieu, *La Géneration Symboliste 1870-1910*, Ginevra 1990; S. Fugazza, *Simbolismo*, Milano 1991; J. Pierre, *L'Univers symboliste. Décadence, Symbolisme, Art Nouveau*, Parigi 1991; S. West, *Fin de siècle Art and Society in an Age of Uncertainty*, Londra 1993; F. Grauby, *La Création Mythique à l'Epoque du Symbolisme*, Parigi 1994.

**Principali cataloghi di mostre:** *Le sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, Parigi 1960-1961; *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York 1961; *Le groupe des XX et son temps*, Bruxelles-Otterlo 1962; *De l'Allegorie au Symbolisme*, Bruxelles 1968; *Les Salons de La Rose+Croix 1892-1897*, Londra 1968; *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti*, Torino 1969; *Esthètes et magiciens. Symbolistes des Collections Parisiennes*, Parigi 1970; *De Pont-Aven aux Nabis, Retrospective 1888-1903*, Parigi 1971; *French Symbolist Painters. Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers*, Londra 1972; *Peintres de l'imaginaire. Symbolistes et Surréalistes belges*, Parigi 1972; *Le Symbolisme en Europe*, Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Parigi 1975; *Kunstenaren des Idee. Simbolistische Tendenzen in Nederland 1880-1930*, L'Aja 1978; *The Symbolist Aesthetic*, New York 1980-1981; *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, New York 1982; *Debussy e il Simbolismo*, Roma 1984; *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico*, Venezia 1984; *The Pre-Raphaelites*, Londra 1984; *Symbolistes et réalistes. La peinture allemande 1848-1905*, Parigi 1984-1985; *Symbolistes et Nabis. Maurice Denis et son temps*, Saint-Germain-en-Laye 1985; *Le Symbolisme et la femme*, Parigi-Tolone-Pau 1986; *Les Symbolistes dans les collections du Petit Palais*, Parigi 1988; *Russische Malerei im 19 Jahrhundert: Realismus, Impressionismus, Symbolismus*, Zurigo 1989; *Divisionismo italiano*, Trento 1990; *Impressionisten Post-Impressionisten Symbolisten Auslandische Kunstler*, Monaco 1990; *Les Symbolistes et Richard Wagner*, Bruxelles 1991; *Symbolismus in den Niederlander. Von Toorop bis Mondrian*, Kassel 1991; *Twilight of the Tsars. Russian Art at the Turn of the Century*, Londra 1991; *High Art and Low Life. "The Studio" and the Fin de siècle*, Londra 1993; *Nabis 1888-1900*, Parigi 1994; *Paradis Perdu. L'Europe Symboliste*, Montreal 1995; *Dèi ed eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, Roma 1996; *La nascita della modernità*, Verona 1996; *Emile Verhaeren. Un musée imaginaire*, Parigi 1997; *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau*, Parigi 1997; *Splendeurs de l'Idéal, Rops, Khnopff, Delville et leurs temps*, Liegi 1997; *The Age of Rossetti, Burnes-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, Londra 1997.

**Monografie e cataloghi recenti sui singoli artisti:**
**Beardsley:** *A. Beardsley, 1872-1898*, Roma 1985; D. Stanford, *The vision of Death of Aubrey Beardsley*, Bristol 1985; **Bernard:** J. J. Luti, *Emile Bernard. Catalogue Raisonné de l'oeuvre peint*, Parigi 1982; *Emile Bernard, 1868-1941: A Pionnier of Modern Art*, Mannheim-Amsterdam 1990; **Burne-Jones:** *Burne-Jones dal Preraffaellismo al Simbolismo*, Roma 1986; R. Ash, *Sir Edward Burne-Jones*, Parigi 1993; **Denis:** J. P. Bouillon, *Maurice Denis 1870-1943*, Ginevra 1993; **Delville:** M. L. Frongia, *Il simbolismo di Jean Delville*, Bologna 1978; **Ensor:** *James Ensor*, Ferrara 1986; X. Tricot, *James Ensor. Catalogue raisonné des peintures*, Parigi 1992; **Gauguin:** *Gauguin*, Washington-Chicago-Parigi 1988; F. Cachin, *Gauguin*, Parigi 1988; **Hodler:** *Ferdinand Hodler*, Locarno 1992; M. Descombes, *Ferdinand Hodler*, Ginevra 1992; **Klimt:** E. Di Stefano, *Il complesso di Salomè: la donna l'amore la morte nella pittura di Klimt;* G. Belli, *Gustav Klimt Masterpieces*, Boston 1990; *Gustav Klimt*, Zurigo-Stoccarda 1992; **Klinger:** *Max Klinger*, Ferrara 1996; **Moreau:** *Gustave Moreau, Symboliste*, Zurigo 1986; P. L. Mathieu, *Tout l'oeuvre peint de Gustave Moreau*, Parigi 1991; *Gustave Moreau e l'Italia*, Roma 1996-1997; **Munch:** *Edvard Munch*, Essen-Zurigo-Oslo 1987; *Munch et la France*, Parigi 1992; A. Eggum, *Edvard Munch. Peintures, esquisses, études*, Parigi 1993; **Pellizza da Volpedo:** A. Scotti, *Pellizza da Volpedo, Catalogo Generale*, Milano 1986; **Previati:** *G. Previati (1852-1920). Mostra antologica*, Ferrara 1969; **Puvis de Chavannes:** *Pierre Puvis de Chavannes*, Amsterdam-Zwolle 1994; **Redon:** J. Vialla, *La vie et l'oeuvre de Odilon Redon*, Courbevoie 1988; *Odilon Redon Prince of Dreams 1840-1916*, Chicago-Amsterdam-Londra 1994-1995; **Rossetti:** W. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti. A Catalogue Raisonné*, Oxford 1972; M. T. Benedetti, *Dante Gabriel Rossetti*, Firenze 1984.


## REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti


Fascicoli e dossier arretrati:
**Servizio abbonati**
Tel. (055) 5062267
Fax (055) 5062287
c.c.p. 12940508
intestato a Art e Dossier, Firenze

**Art e Dossier**
Inserto redazionale allegato al n. 128, novembre 1997
Direttore responsabile
Bruno Piazzesi
Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985





Giunti Gruppo Editoriale, Firenze
Printed in Italy
Stampa presso
Giunti Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato

Iva assolta dall'editore a norma dell'articolo 74 lett. c - DPR 633 del 26.10.72

ISBN 88-09 76245-2